OEUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES

DE

ÉMILE ZOLA

— ÉDITION NE VARIETUR —

ŒUVRES CRITIQUES

MES HAINES

(CAUSERIES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES)

LE ROMAN EXPÉRIMENTAL

LES ROMANCIERS NATURALISTES

TOME PREMIER

PARIS

BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR

11, RUE DE GRENELLE, 11

1906

ŒUVRES CRITIQUES

ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES DE ÉMILE ZOLA

— ÉDITION NE VARIETUR —

ŒUVRES CRITIQUES

MES HAINES

(CAUSERIES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES)

LE ROMAN EXPÉRIMENTAL

LES ROMANCIERS NATURALISTES

TOME PREMIER

PARIS

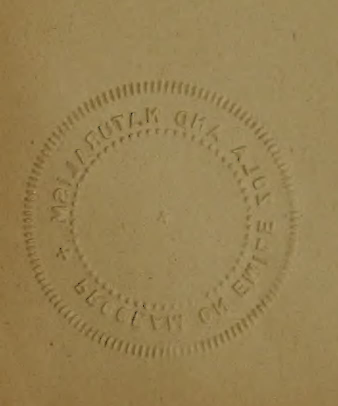
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR

11, RUE DE GRENELLE, 11

1906





MES HAINES

MES HAINES

La haine est sainte. Elle est l'indignation des cœurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise. Haïr c'est aimer, c'est sentir son âme chaude et généreuse, c'est vivre largement du mépris des choses honteuses et bêtes.

La haine soulage, la haine fait justice, la haine grandit.

Je me suis senti plus jeune et plus courageux après chacune de mes révoltes contre les platitudes de mon âge. J'ai fait de la haine et de la fierté mes deux hôtesses ; je me suis plu à m'isoler, et, dans mon isolement, à haïr ce qui blessait le juste et le vrai. Si je vaux quelque chose aujourd'hui, c'est que je suis seul et que je hais.

* * *

Je hais les gens nuls et impuissants; ils me gênent. Ils m'ont brûlé mon sang et brisé mes nerfs. Je ne sais rien de plus irritant que ces brutes qui se dandinent sur leurs deux pieds, comme des oies, avec leurs yeux ronds et leur bouche béante. Je n'ai pu faire deux pas dans la vie sans rencontrer trois imbéciles, et c'est pourquoi je suis triste. La grande route en est pleine, la foule est faite de sots qui vous arrêtent au passage pour vous baver leur médiocrité à la face. Ils marchent, ils parlent, et toute leur personne, gestes et voix, me blesse à ce point que je préfère, comme Stendhal, un scélérat à un crétin. Je le demande, que pouvons-nous faire de ces gens-là ; les voici sur nos bras, en ces temps de luttes et de marches forcées. Au sortir du vieux monde, nous nous hâtons vers un monde nouveau. Ils se pendent à nos bras, ils se jettent dans nos jambes avec des rires niais, d'absurdes sentences; ils nous rendent les sentiers glissants et pénibles. Nous avons beau nous secouer, ils nous pressent, nous étouffent, s'attachent à nous. Eh quoi ! nous en sommes à cet âge où les chemins de fer et le télégraphe électrique nous emportent, chair et esprit, à l'infini et à l'absolu, à cet âge grave et inquiet où l'esprit humain est en enfantement d'une vérité nouvelle, et il y a là des hommes de néant et de sottise qui nient le présent, croupissent dans la mare étroite et nauséabonde de leur banalité. Les horizons s'élargissent, la lumière monte et emplit le ciel. Eux, ils s'enfoncent à plaisir dans la fange tiède où leur ventre digère avec une voluptueuse lenteur; ils bouchent leurs yeux de hiboux que la clarté offense, ils crient qu'on les trouble et qu'ils ne peuvent plus faire leurs grasses matinées en ruminant à l'aise le foin qu'ils broient à pleine mâchoire au râtelier de la bêtise commune. Qu'on nous donne des fous, nous en ferons quelque chose; les fous pensent; ils ont chacun quelque idée trop tendue qui a brisé le ressort de leur intelligence; ce sont là des malades de l'esprit et du cœur, de pauvres âmes toutes pleines de vie et de force. Je veux les écouter, car j'espère toujours que dans le chaos de leurs pensées va luire une vérité suprême. Mais, pour l'amour de Dieu, qu'on tue les sots et les médiocres, les impuissants et les crétins, qu'il y ait des lois pour nous débarrasser de ces gens qui abusent de leur aveuglement pour dire qu'il fait nuit. Il est temps que les hommes de courage et d'énergie aient leur 93 : l'insolente royauté des médiocres a lassé le monde, les médiocres doivent être jetés en masse à la place de Grève.

Je les hais.

***

Je hais les hommes qui se parquent dans une idée personnelle, qui vont en troupeau, se pressant les uns contre les autres, baissant la tête vers la terre pour ne pas voir la grande lueur du ciel. Chaque troupeau a son dieu, son fétiche, sur l'autel duquel il immole la grande vérité humaine. Ils sont ainsi plusieurs centaines dans Paris, vingt à trente dans chaque coin, ayant une tribune du haut de laquelle ils haranguent solennellement le peuple. Ils vont leur petit bonhomme de chemin, marchant avec gravité en pleine platitude, poussant des cris de désespérance dès qu'on les trouble dans leur fanatisme puéril. Vous tous qui les connaissez, mes amis, poètes et romanciers, savants et simples curieux, vous qui êtes allés frapper à la porte de ces gens graves s'enfermant pour tailler leurs ongles, osez dire avec moi, tout haut, afin que la foule vous entende, qu'ils vous ont jeté hors de leur petite église, en bedeaux peureux et intolérants. Dites qu'ils vous ont raillés de votre inexpérience, l'expérience étant de nier toute une vérité qui n'est pas leur erreur. Racontez l'histoire de votre premier article, lorsque vous êtes venus avec votre prose honnête et convaincue vous heurter contre cette réponse : « Vous louez un homme de talent qui, ne pouvant avoir de talent pour nous, ne doit en avoir pour personne ». Le beau spectacle que nous offre ce Paris intelligent et juste ! Il y a, là-haut ou là-bas, dans une sphère lointaine assurément, une vérité une et absolue qui régit les mondes et nous pousse à l'avenir. Il y a ici cent vérités qui se heurtent et se brisent, cent écoles qui s'injurient, cent troupeaux qui bêlent en refusant d'avancer. Les uns regrettent un passé qui ne peut revenir, les autres rêvent un avenir qui ne viendra jamais; ceux qui songent au présent, en parlent comme d'une éternité. Chaque religion a ses prêtres, chaque prêtre a ses aveugles et ses eunuques. De la réalité, point de souci; une simple guerre civile, une bataille de gamins se mitraillant à coups de boules de neige, une immense farce dont le passé et l'avenir, Dieu et l'homme, le mensonge et la sottise, sont les pantins complaisants et grotesques. Où sont, je le demande, les hommes libres, ceux qui vivent tout haut, qui n'enferment pas leur pensée dans le cercle étroit d'un dogme et qui marchent franchement vers la lumière, sans craindre de se démentir demain, n'ayant souci que du juste et du vrai ? Où sont les hommes qui ne font pas partie des claques assermentées, qui n'applaudissent pas, sur un signe de leur chef, Dieu ou le prince, le peuple ou bien l'aristocratie ? Où sont les hommes qui vivent seuls, loin des troupeaux humains, qui accueillent toute grande chose, ayant le mépris des coteries et l'amour de la libre pensée ? Lorsque ces hommes parlent, les gens graves et bêtes se fâchent et les accablent de leur masse; puis ils rentrent dans leur digestion, ils sont solennels, ils se prouvent victorieusement entre eux qu'ils sont tous des imbéciles.

Je les hais.



Je hais les railleurs malsains, les petits jeunes gens qui ricanent, ne pouvant imiter la pesante gravité de leurs papas. Il y a des éclats de rire plus vides encore que les silences diplomatiques. Nous avons, en cet âge anxieux, une gaieté nerveuse et pleine d'angoisse qui m'irrite douloureusement, comme les sons d'une lime promenée entre les dents d'une scie. Eh ! taisez-vous, vous tous qui prenez à tâche d'amuser le public, vous ne savez plus rire, vous riez aigre à agacer les dents. Vos plaisanteries sont navrantes; vos allures légères ont la grâce des poses de disloqués; vos sauts périlleux sont de grotesques culbutes dans lesquelles vous vous étalez piteusement. Ne voyez-vous pas que nous ne sommes point en train de plaisanter. Regardez, vous pleurez vous-mêmes. A quoi bon vous forcer, vous battre les flancs pour trouver drôle ce qui est sinistre. Ce n'est point ainsi qu'on riait autrefois, lorsqu'on pouvait encore rire. Aujourd'hui, la joie est un spasme, la gaieté une folie qui secoue. Nos rieurs, ceux qui ont une réputation de belle humeur, sont des gens funèbres

qui prennent n'importe quel fait, n'importe quel homme dans la main et le pressent jusqu'à ce qu'il éclate, en enfants méchants qui ne jouent jamais aussi bien avec leurs jouets que lorsqu'ils les brisent. Nos gaietés sont celles des gens qui se tiennent les côtes, quand ils voient un passant tomber et se casser un membre. On rit de tout, lorsqu'il n'y a pas le plus petit mot pour rire. Aussi sommes-nous un peuple très gai; nous rions de nos grands hommes et de nos scélérats, de Dieu et du diable, des autres et de nous-mêmes. Il y a, à Paris, toute une armée qui tient en éveil l'hilarité publique; la farce consiste à être bête gaiement, comme d'autres sont bêtes solennellement. Moi, je regrette qu'il y ait tant d'hommes d'esprit et si peu d'hommes de vérité et de libre justice. Chaque fois que je vois un garçon honnête se mettre à rire, pour le plus grand plaisir du public, je le plains, je regrette qu'il ne soit pas assez riche pour vivre sans rien faire, sans se tenir ainsi les côtes indécemment. Mais je n'ai pas de plainte pour ceux qui n'ont que des rires, n'ayant point de larmes.

Je les hais.

***

Je hais les sots qui font les dédaigneux, les impuissants qui crient que notre art et notre littérature meurent de leur belle mort. Ce sont les cerveaux les plus vides, les cœurs les plus secs, les gens enterrés dans le passé, qui feuillettent avec mépris les œuvres vivantes et tout enfiévrées de notre âge, et les déclarent nulles et étroites. Moi, je vois autrement. Je n'ai guère souci de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles. Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération. Il me semble que l'artiste ne peut souhaiter un autre milieu, une autre époque. Il n'y a plus de maîtres, plus d'écoles. Nous sommes en pleine anarchie, et chacun de nous est un rebelle qui pense pour lui, qui crée et se bat pour lui. L'heure est haletante, pleine d'anxiété : on attend ceux qui frapperont le plus fort et le plus juste, dont les poings seront assez puissants pour fermer la bouche des autres, et il y a au fond de chaque nouveau lutteur une vague espérance d'être ce dictateur, ce tyran de demain. Puis, quel horizon large ! Comme nous sentons tressaillir en nous les vérités de l'avenir ! Si nous balbutions, c'est ce que nous avons trop de choses à dire. Nous sommes au seuil d'un siècle de science et de réalité, et nous chancelons, par instants, comme des hommes ivres, devant la grande lueur qui se lève en face de nous. Mais nous travaillons, nous préparons la besogne de nos fils, nous en sommes à l'heure de la démolition, lorsqu'une poussière de plâtre emplit l'air et que les décombres tombent avec fracas. Demain l'édifice sera reconstruit. Nous aurons eu les joies cuisantes, l'angoisse douce et amère de l'enfantement; nous aurons eu les œuvres passionnées, les cris libres de la vérité, tous les vices et toutes les vertus des grands siècles à leur berceau. Que les aveugles nient nos efforts, qu'ils voient dans nos luttes les convulsions de l'agonie, lorsque ces luttes sont les premiers bégayements de la naissance. Ce sont des aveugles.

Je les hais.

***

Je hais les cuistres qui nous régentent, les pédants et les ennuyeux qui refusent la vie. Je suis pour les libres manifestations du génie humain. Je crois à une suite continue d'expressions humaines, à une galerie sans fin de tableaux vivants, et je regrette de ne pouvoir vivre toujours pour assister à l'éternelle comédie aux mille actes divers. Je ne suis qu'un curieux. Les sots qui n'osent regarder en avant, regardent en arrière. Ils font le présent des règles du passé, et ils veulent que l'avenir, les œuvres et les hommes prennent modèle sur les temps écoulés. Les jours naîtront à leur gré, et chacun d'eux amènera une nouvelle idée, un nouvel art, une nouvelle littérature. Autant de sociétés, autant d'œuvres diverses, et les sociétés se transformeront éternellement. Mais les impuissants ne veulent pas agrandir le cadre; ils ont dressé la liste des œuvres déjà produites, et ont ainsi obtenu une

vérité absolue. Ne créez pas, imitez. Et voilà pourquoi je hais les gens bêtement graves et les gens bêtement gais, les artistes et les critiques qui veulent sottement faire de la vérité d'hier la vérité d'aujourd'hui. Ils ne comprennent pas que nous marchons et que les paysages changent.

Je les hais.

***

Et maintenant vous savez quelles sont mes amours, mes belles amours de jeunesse.

Paris, 1866.

L'ABBÉ ***

J'ai hésité toute une matinée, me demandant si je parlerais ou si je ne parlerais pas de l'abbé*** D'une part, je me disais que le silence est une condamnation pour les œuvres littéraires et qu'il est inutile de frapper un écrivain à terre Mais, d'une autre part, je songeais qu'il est bon de dire hautement ce que le public pense tout bas.

Je me suis donc décidé à parler de l'auteur du *Maudit*. Tous mes confrères se taisent, et ils ont raison. Je les imiterais volontiers, si je ne croyais accomplir un devoir en me faisant, pour une heure, l'interprète de l'opinion publique. L'abbé*** a été vaincu dans sa lutte contre le goût et le bon sens. Après le scandale de son premier ouvrage, scandale obtenu à grand bruit de réclames, d'affiches et de prospectus, un immense silence s'est fait sur les œuvres et sur l'homme; chaque nouveau volume a été accueilli avec froideur, presque avec répulsion; une curiosité malsaine a pu faire acheter ces romans niais et lourds, mais les gens bien élevés se sont gardés de lire ces incroyables histoires, aussi sottes que mal contées. Je frappe donc, je le répète, un écrivain à terre, je frappe un écrivain que la presse entière a dédaigné; je le frappe au nom de tous, non pour le terrasser, mais pour prendre acte de sa défaite.

Deux hypothèses se présentent : ou l'auteur est un prêtre avec ou sans collaborateur, ou l'auteur est un écrivain laïque. Dans l'un et l'autre cas, il y a chantage, spéculation, improbité littéraire.

Certes, il peut exister dans le clergé français un prêtre froissé par ses supérieurs, un homme dont la foi change, qui voit dans l'Eglise des plaies à panser, des injustices à réparer. Ce fait d'une âme religieuse qui demande une réforme, s'est produit dans tous les temps. Ce prêtre va se séparer de ses anciens frères, faire connaître ses désirs, signaler le mal, indiquer le remède; il va prêcher sa nouvelle religion, ouvertement, visage découvert. L'abbé*** commence par se masquer; il ne pratique plus, mais il a gardé la soutane; il est abbé seulement sur les couvertures de ses livres; il veut la mort du prêtre, et il est encore prêtre pour faire vendre ses œuvres. Ce n'est pas là l'action d'un honnête homme. Les mauvaises suppositions sont trop aisées. On signe hardiment lorsqu'on a des croyances hardies. Vous êtes prêtre, je le veux bien; mais vous auriez dû le dire entièrement; ou ne pas le dire du tout. Le dire à moitié, c'est bénéficier du scandale sans en courir les risques. Il y a en vous plus du spéculateur que de l'homme convaincu.

Devant votre masque noir, je me dis : « Voilà un gaillard qui ne gagnait pas assez avec ses messes; il a calculé qu'il empocherait dix fois davantage en insultant l'Eglise, et il s'est mis tranquillement à la besogne, se cachant le visage, pour éviter tous désagréments. »

Si l'auteur est laïque, l'improbité littéraire, le chantage sont flagrants. Les temps sont à la controverse religieuse, il y a un mouvement très marqué contre le catholicisme. Dès lors, un spéculateur a pu songer à tirer parti de la disposition de certains esprits. Il aura établi un chantier de pamphlets, calculant toutes les chances de réussite, choisissant des titres de mélodrame, signant d'un pseudonyme qui est à lui seul un trait de génie et une mauvaise action, servant au peuple une prose lourde et pâteuse, telle qu'il en faut aux lecteurs des feuilles à cinq centimes. Il n'y a plus, dans ce cas, qu'un commerçant peu délicat qui profite de la sottise publique, qui vend sous une fausse étiquette une marchandise indigeste et avariée.

Dans l'une et l'autre hypothèse, que l'auteur soit prêtre ou qu'il soit laïque, les œuvres appartiennent à cette branche de commerce qui nous a donné les *Mémoires d'une femme de chambre*. Que l'on flatte les sens, les curiosités impures, ou que l'on flatte les passions antireligieuses, je vous avoue que je ne vois aucune différence entre ces flatteries intéressées. Nous introduire dans les coulisses ou nous introduire dans les couvents, raconter les aventures de Margoton la Sauteuse ou les aventures du frère dom Gargilesse, le moine mystique et libertin, c'est chatouiller également notre sensualité et nous attacher par cet intérêt honteux que nous portons à tout fruit défendu.

Je signale à l'abbé*** un oubli grave : il a négligé de faire mettre, en tête du *Maudit*, un portrait photographique le montrant en soutane, le visage masqué, forçant un tabernacle; il eût été ainsi le digne frère de cette malheureuse des *Mémoires d'une femme de chambre*, qui s'est fait représenter, un loup sur la face, impudique et insolente, écartant un rideau et étalant sa gorge. Tous deux ont écrit dans l'ombre, se sont adressés à nos plus mauvais instincts, ont spéculé sur leur silence même. Ce n'est pas la honte seulement qui les a empêchés de se nommer; ils se sont tus pour mieux piquer la curiosité et pour pouvoir se vautrer plus largement dans leurs ordures. Lorsqu'on cache le visage, on peut montrer la gorge.

Peu importe que l'auteur soit laïque ou qu'il soit prêtre, puisque de toutes les façons il y a eu calcul. Sans doute, pour les âmes croyantes, la pensée qu'un membre du clergé a pu se livrer à un pareil commerce est plus douloureuse; ces âmes préféreraient que le commerçant fût un homme perdu de scepticisme et de libéralisme.

J'avoue ne pas m'inquiéter de cette question. Je n'ai pas la moindre curiosité à l'égard du personnage; je me garde bien de chercher à percer le mystère. Que l'auteur soit seul ou qu'il ait des collaborateurs, qu'il soit prêtre ou qu'il soit laïque, il n'en est ni plus ni moins pour moi un homme sans talent, peu scrupuleux sur les moyens de succès. Ce serait lui faire trop d'honneur que de vouloir lui arracher le masque dont il est couvert. Quelques-uns de mes confrères, dans les commencements, ont essayé de pénétrer l'ombre dont s'entoure l'abbé***; ils ont fouillé ses livres, et les uns ont déclaré avoir aperçu un bout de soutane, les autres un bout de redingote. Moi, je déclare avoir fermé volontairement les yeux; je n'ai vu qu'un faiseur, qu'un manufacturier inhabile, se cachant pour se faire chercher et ne méritant pas la curiosité des honnêtes gens.

Je dois faire ici une déclaration qui donnera un nouveau poids à mes critiques. Je n'entends pas défendre le catholicisme attaqué; je ne blâme nullement l'abbé*** d'avoir ébranlé certaines institutions d'une main bien faible et bien maladroite. Je prie les lecteurs de ne pas se tromper sur les causes de ma colère. Je mets à part, avant tout, la question philosophique et religieuse, car sur ce terrain, en quelques parties, je pourrais tendre la main au spéculateur. Mon cri d'indignation n'est que le cri d'un honnête homme et d'un artiste révolté.

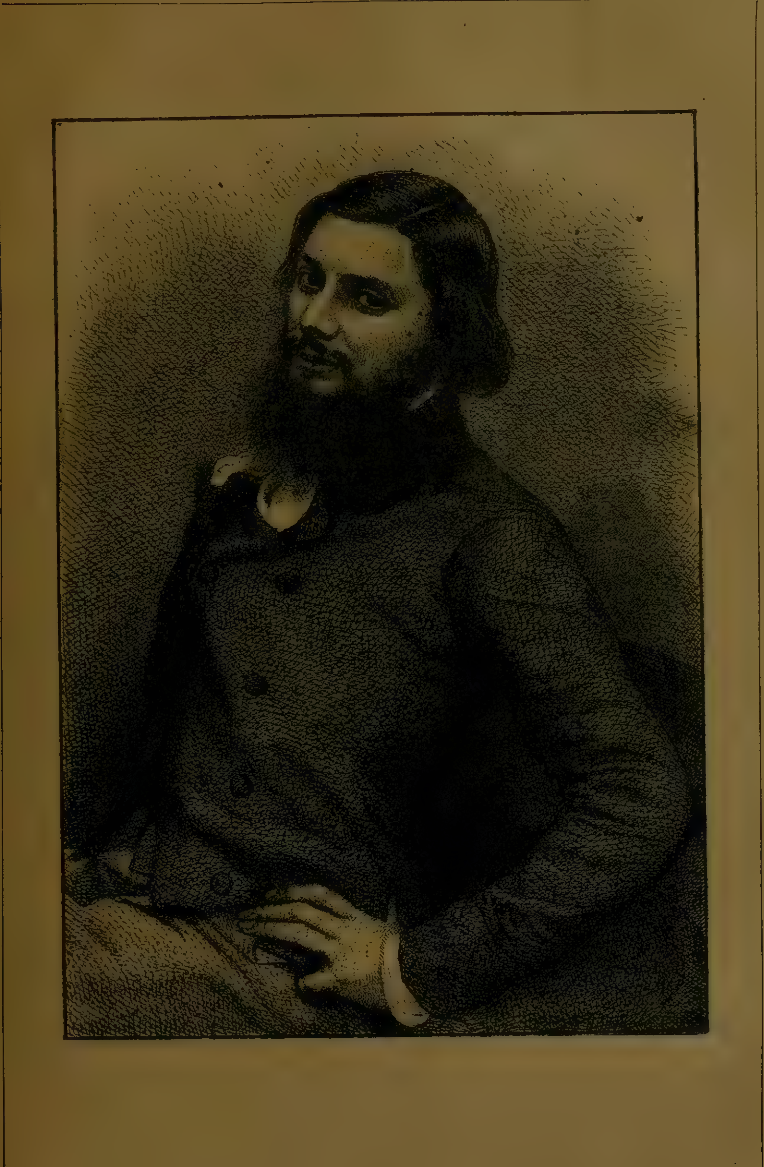
Je l'ai dit, il y a mauvaise foi et chantage dans les œuvres; il y a encore quelque chose de pis à mes yeux : un manque de talent complet, un entassement ridicule de sottises et de puérilités, d'horreurs comiques et de plaisanteries lugubres. Imaginez des volumes lourds et mal agencés, faits de conversations plates et interminables, de dissertations historiques ou philosophiques coupées maladroitement dans quelque vieil ouvrage; imaginez des épisodes niais, une intrigue invraisemblable qu'un élève de troisième ne commettrait pas. Il sort des pages une senteur épaisse de médiocrité. L'abbé***, chaque fois qu'il commence une œuvre nouvelle, toujours la même d'ailleurs, prend pour thème une des vieilles accusations adressées au catholicisme; il invente péniblement un conte à dormir debout, mêle la thèse religieuse à ce conte avec une inhabileté remarquable et habille le tout de sa prose. Le produit est une œuvre bête, sans aucune élévation, dont la partie artistique ressemble aux anciennes histoires de Ducray-Duminil, la bonhomie en moins, et dont la partie de discussion religieuse n'est que le commentaire banal des grivoiseries qui traînent chez tous les marchands de vin libres penseurs. Le dégoût vous monte aux lèvres à la lecture de ces romans pataugeant en pleine fange, aussi vulgaires par la forme que par la pensée, et destinés à contenter les appétits grossiers de la foule. C'est à croire que l'auteur a voulu tant de bassesse et tant de vulgarité : il aura écrit en vue d'un certain public et lui aura servi les ragoûts épicés et nauséabonds qu'il sait devoir lui plaire. Dans la grande querelle religieuse qui secoue notre époque, il est triste de voir se produire de pareils ouvrages qui gâteraient les meilleures causes; ces ouvrages, loin d'apporter des arguments nouveaux, loin d'aider à la vérité, remettent en question les procès gagnés. L'abbé*** est un Prud'homme religieux qui raconte, qui juge et discute avec une solennelle platitude.

Un nouveau roman vient de paraître, *le Moine*, faisant suite au *Jésuite*, à *la Religieuse* et au *Maudit*. C'est en feuilletant ce dernier volume que l'indignation l'a emporté et que je me suis promis de dire tout ce que j'avais sur le cœur. Je ne crois pas qu'il existe au monde une histoire plus écœurante. Le livre est le récit des hauts faits d'un moine, dom Claude, une sorte de don Quichotte fanatique qui relève l'abbaye de Charroux, comme le héros de la Manche abattait les ailes des moulins à vent. Ce vieillard est un fou tout simplement qui a la monomanie du cloître. Si ce moine existe réellement, c'est une plaisanterie que de discuter sérieusement avec lui, et une douche d'eau froide serait un excellent argument. Lorsque dom Claude veut régner dans son abbaye, juger et punir en maître, il est bientôt obligé de compter avec l'autorité civile, et l'abbé*** semble par là avouer lui-même que son personnage ne peut vivre à notre époque et qu'il est une figure inventée pour les seuls besoins du drame.

La création de dom Claude est innocente, ridicule tout au plus; celle de dom Boissier, présenté d'abord comme l'honnête homme du livre, est malsaine. Ce Boissier est un garçon habile qui s'est fait prêtre pour se faire évêque; il prend le froc afin de monter plus vite, invente des miracles, se moque des hommes et du ciel; d'ailleurs, selon l'auteur, un cœur honnête et une grande intelligence, qui, au dénouement, lorsqu'il a la crosse et la mitre, abdique et va vivre ignoré dans un coin perdu. Pourquoi? on ne peut le deviner. Pour moi, l'honnête homme du livre est un coquin à qui le remords empêche de garder ce qu'il a volé à Dieu.

Il y en a deux autres de cette force-là dans l'œuvre : l'abbé Cabrier, qui se fait capucin pour devenir un second Lacordaire, et l'abbé Guillard, qui gagne le chapeau rouge en prenant la robe de moine. J'ai cherché vainement une nature étudiée dans le livre. Les personnages manquent tous d'honnêteté ou de raison. Abel Grenier, l'imbécile qui fournit les fonds pour reconstruire l'abbaye, est un sot et un vaniteux; l'évêque de Poitiers est plus sot et plus vaniteux encore; les comparses sont ivrognes ou fanatiques, et ont tous la même vulgarité. C'est là un monde de convention, la caricature du monde réel. Il y a une mauvaise foi évidente dans ces peintures trop poussées au noir.

En somme, l'œuvre est un pamphlet contre les moines. Elle a la prétention de prouver leur inutilité et le danger que présente pour la société moderne leur esprit entreprenant et envahisseur. Elle les plaisante agréablement sur leurs miracles et leurs liqueurs digestives, qu'ils fabriquent de concert : les miracles à l'église, les liqueurs au laboratoire. Elle raconte cette histoire étrange d'une colonie de religieux, tous insensés ou hypocrites, s'établissant dans un coin de la France dont les habitants sont tous hypocrites ou insensés. L'auteur crie que nous retournons au moyen âge; mais, en vérité, c'est lui qui nous y ramène avec ses contes d'une autre époque. Son manque complet de talent rend encore ses grosses plaisanteries moins acceptables. Lorsque Eugène Sue, — que je



Courbet.

n'aime pas, — se mêlait d'attaquer les jésuites, il le faisait au moins d'une façon habile et intéressante. L'abbé*** semble nous dire carrément : « Tous les moines sont des ambitieux ou des brutes; tous les Français sont assez bêtes pour devenir la proie des moines. » Le lecteur, catholique ou libéral, rira au nez de l'abbé*** et le priera de vouloir bien se taire.

Peut-on concevoir un dénouement plus déplorable que celui du *Moine?* Dom Gargilesse, un des frères, s'oublie dans les bras de la femme du bienfaiteur, Abel Grenier; le mari rentre et tue le religieux, qui va mourir dans sa cellule. Il faut lire cette scène et celles qui suivent; je doute que les théâtres des boulevards aient jamais eu des épisodes plus comiquement horribles et d'une puérilité plus sanglante. Dom Claude, après avoir fait jeter le corps du coupable dans l'*in pace*, et avoir enseveli un tronc d'arbre sous le nom de Dom Gargilesse, meurt à son tour; la maçonnerie qui murait la porte de l'*in pace*, s'écroule sur lui et l'étouffe. C'est alors que Dom Boissier est nommé révérend père, et qu'ayant ainsi atteint le but de ses désirs, il juge à propos, dans une longue lettre absolument vide, de faire abandon de son nouveau titre. Où l'auteur a-t-il voulu en venir? Que signifie cette enfilade de scènes mélodramatiques et inexplicables? J'ai cherché le sens de ce dénouement insensé, et je n'y ai trouvé encore une fois qu'une flatterie basse pour les goûts grossiers de la foule qui aime le sang et l'adultère, les faits invraisemblables et les péripéties inattendues. L'œuvre, je ne saurais le répéter trop haut, est une spéculation, une action mauvaise, un roman qui est, avec moins de talent encore, le frère des *Mémoires d'une femme de chambre*.

Un ami me fait observer que l'abbé*** a obtenu de mon indignation tout ce qu'il en attendait. « Ne voyez-vous pas, me dit cet ami, que si les romans dont vous parlez sont des spéculations, le spéculateur a compté sur la colère des honnêtes gens comme sur une publicité assurée. Vos sévérités éveillent la curiosité du public, et tout le mal que vous dites de ces livres est une recommandation pour les personnes qui aiment le fruit défendu. »

Certes, cet ami a une triste opinion des lecteurs. Si je ne parviens pas à chasser *le Moine* et ses aînés de toutes les maisons honorables, j'obtiendrai peut-être que l'on cache ces volumes sous l'oreiller, comme des volumes honteux.

PROUDHON ET COURBET

I

Il y a des volumes dont le titre, accolé au nom de l'auteur, suffit pour donner, avant toute lecture, la portée et l'entière signification de l'œuvre.

Le livre posthume de Proudhon : *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*, était là sur ma table. Je ne l'avais pas ouvert; cependant je croyais savoir ce qu'il contenait, et il est arrivé que mes prévisions se sont réalisées.

Proudhon est un esprit honnête, d'une rare énergie, voulant le juste et le vrai. Il est le petit-fils de Fourier, il tend au bien-être de l'humanité; il rêve une vaste association humaine, dont chaque homme sera le membre actif et modeste. Il demande, en un mot, que l'égalité et la fraternité règnent, que la société, au nom de la raison et de la conscience, se reconstitue sur les bases du travail en commun et du perfectionnement continu. Il paraît las de nos luttes, de nos désespoirs et de nos misères; il voudrait nous forcer à la paix, à une vie réglée. Le peuple qu'il voit en songe, est un peuple puisant sa tranquillité dans le silence du cœur et des passions; ce peuple d'ouvriers ne vit que de justice.

Dans toute son œuvre, Proudhon a travaillé à la naissance de ce peuple. Jour et nuit, il devait songer à combiner les divers éléments humains, de façon à établir fortement la société qu'il rêvait. Il voulait que chaque classe, chaque travailleur entrât pour sa part dans l'œuvre commune, et il enrégimentait les esprits, il réglementait les facultés, désireux de ne rien perdre et craignant aussi d'introduire quelque ferment de discorde. Je le vois, à la porte de sa cité future, inspectant chaque homme qui se présente, sondant son corps et son intelligence, puis l'étiquetant et lui donnant un numéro pour nom, une besogne pour vie et pour espérance. L'homme n'est plus qu'un infime manœuvre.

Un jour, la bande des artistes s'est présentée à la porte. Voilà Proudhon perplexe. Qu'est-ce que c'est que ces hommes-là? A quoi sont-ils bons? Que diable peut-on leur faire faire? Proudhon n'ose les chasser carrément, parce que, après tout, il ne dédaigne aucune force et qu'il espère, avec de la patience, en tirer quelque chose. Il se met à chercher et à raisonner. Il ne veut pas avoir le démenti, il finit par leur trouver une toute petite place; il leur fait un long sermon, dans lequel il leur recommande d'être bien sages, et il les laisse entrer, hésitant encore et se disant en lui-même : « Je veillerai sur eux, car ils ont de méchants visages et des yeux brillants qui ne me promettent rien de bon. »

Vous avez raison de trembler, vous n'auriez pas dû les laisser entrer dans votre ville modèle. Ce sont des gens singuliers qui ne croient pas à l'égalité, qui ont l'étrange manie d'avoir un cœur, et qui poussent parfois la méchanceté jusqu'à avoir du génie. Ils vont troubler votre peuple, déranger vos idées de communauté, se refuser à vous et n'être qu'eux-mêmes. On vous appelle le terrible logicien; je trouve que votre logique dormait le jour où vous avez commis la faute irréparable d'accepter des peintres parmi vos cordonniers et vos législateurs. Vous n'aimez

pas les artistes, toute personnalité vous déplaît, vous voulez aplatir l'individu pour élargir la voie de l'humanité. Eh bien ! soyez sincère, tuez l'artiste. Votre monde sera plus calme.

Je comprends parfaitement l'idée de Proudhon, et même, si l'on veut, je m'y associe. Il veut le bien de tous, il le veut au nom de la vérité et du droit, et il n'a pas à regarder s'il écrase quelques victimes en marchant au but. Je consens à habiter sa cité; je m'y ennuierai sans doute à mourir, mais je m'y ennuierai honnêtement et tranquillement, ce qui est une compensation. Ce que je ne saurais supporter, ce qui m'irrite, c'est qu'il force à vivre dans cette cité endormie des hommes qui refusent énergiquement la paix et l'effacement qu'il leur offre. Il est si simple de ne pas les recevoir, de les faire disparaître. Mais, pour l'amour de Dieu, ne leur faites pas la leçon; surtout ne vous amusez pas à les pétrir d'une autre fange que celle dont Dieu les a formés, pour le simple plaisir de les créer une seconde fois tels que vous les désirez.

Tout le livre de Proudhon est là. C'est une seconde création, un meurtre et un enfantement. Il accepte l'artiste dans sa ville, mais l'artiste qu'il imagine, l'artiste dont il a besoin et qu'il crée tranquillement en pleine théorie. Son livre est vigoureusement pensé, il a une logique écrasante; seulement toutes les définitions, tous les axiomes sont faux. C'est une colossale erreur déduite avec une force de raisonnement qu'on ne devrait jamais mettre qu'au service de la vérité.

Sa définition de l'art, habilement amenée et habilement exploitée, est celle-ci : *Une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce.* Cette définition est bien de l'homme pratique dont je parlais tantôt, qui veut que les roses se mangent en salade. Elle serait banale entre les mains de tout autre, mais Proudhon ne rit pas lorsqu'il s'agit du perfectionnement physique et moral de notre espèce. Il se sert de sa définition pour nier le passé et pour rêver un avenir terrible. L'art perfectionne, je le veux bien, mais il perfectionne à sa manière, en contentant l'esprit, et non en prêchant, en s'adressant à la raison.

D'ailleurs, la définition m'inquiète peu. Elle n'est que le résumé fort innocent d'une doctrine autrement dangereuse. Je ne puis l'accepter uniquement à cause des développements que lui donne Proudhon; en elle-même, je la trouve l'œuvre d'un brave homme qui juge l'art comme on juge la gymnastique et l'étude des racines grecques.

Proudhon pose ceci en thèse générale. Moi public, moi humanité, j'ai le droit de guider l'artiste et d'exiger de lui ce qui me plaît; il ne doit pas être lui, il doit être moi, il doit ne penser que comme moi, ne travailler que pour moi. L'artiste par lui-même n'est rien, il est tout par l'humanité et pour l'humanité. En un mot, le sentiment individuel, la libre expression d'une personnalité sont défendus. Il faut n'être que l'interprète du goût général, ne travailler qu'au nom de tous, afin de plaire à tous. L'art atteint son degré de perfection lorsque l'artiste s'efface, lorsque l'œuvre ne porte plus de nom, lorsqu'elle est le produit d'une époque tout entière, d'une nation, comme la statuaire égyptienne et celle de nos cathédrales gothiques.

Moi, je pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* Que m'importe le reste. Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais. Si vous voulez être instruits, regardez-moi, applaudissez ou sifflez, que mon exemple soit un encouragement ou une leçon. Que me demandez-vous de plus? Je ne puis vous donner autre chose, puisque je me donne entier, dans ma violence ou dans ma douceur, tel que Dieu m'a créé. Il serait risible que vous veniez me faire changer et me faire mentir, vous, l'apôtre de la vérité! Vous n'avez donc pas compris que l'art est la libre expression d'un cœur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est plus personnel. S'il y a l'art des nations, l'expression des époques, il y a aussi l'expression des individualités, l'art des âmes. Un peuple a pu créer des architectures, mais combien je me sens plus remué devant un poème ou un tableau, œuvres individuelles, où je me retrouve avec toutes mes joies et toutes mes tristesses. D'ailleurs, je ne nie pas l'influence du milieu et du moment sur l'artiste, mais je n'ai pas même à m'en inquiéter. J'accepte l'artiste tel qu'il me vient.

Vous dites en vous adressant à Eugène Delacroix : « Je me soucie fort peu de vos impressions personnelles... Ce n'est pas par vos idées et votre propre idéal que vous devez agir sur mon esprit, en passant par mes yeux; c'est à l'aide des idées et de l'idéal qui sont en moi: ce qui est justement le contraire de ce que vous vous vantez de faire. En sorte que tout votre talent se réduit... à produire en nous des impressions, des mouvements et des résolutions qui tournent, non à votre gloire ni à votre fortune, mais au profit de la félicité générale et du perfectionnement de l'espèce. » Et dans votre conclusion, vous vous écriez : « Quant à nous, socialistes révolutionnaires, nous disons aux artistes comme aux littérateurs : « Notre idéal, c'est le droit et la « vérité. Si vous ne savez avec cela faire de l'art « et du style, arrière ! Nous n'avons pas besoin « de vous. Si vous êtes au service des corrom- « pus, des luxueux, des fainéants, arrière! Nous « ne voulons pas de vos arts. Si l'aristocratie, le « pontificat et la majesté royale vous sont indis- « pensables, arrière toujours ! Nous proscrivons « votre art ainsi que vos personnes. »

Et moi, je crois pouvoir vous répondre, au nom des artistes et des littérateurs, de ceux qui sentent en eux battre leur cœur et monter leurs pensées : « Notre idéal, à nous, ce sont nos amours et nos émotions, nos pleurs et nos sourires. Nous ne voulons pas plus de vous que vous ne voulez de nous. Votre communauté et votre égalité nous écœurent. Nous faisons du style et de l'art avec notre chair et notre âme; nous sommes amants de la vie, nous vous donnons chaque jour un peu de notre existence. Nous ne sommes au service de personne, et nous refu-

sons d'entrer au vôtre. Nous ne relevons que de nous, nous n'obéissons qu'à notre nature; nous sommes bons ou mauvais, vous laissant le droit de nous écouter ou de vous boucher les oreilles. Vous nous proscrivez, nous et nos œuvres, dites-vous. Essayez, et vous sentirez en vous un si grand vide, que vous pleurerez de honte et de misère. »

Nous sommes forts, et Proudhon le sait bien. Sa colère ne serait pas si grande, s'il pouvait nous écraser et faire place nette pour réaliser son rêve humanitaire. Nous le gênons de toute la puissance que nous avons sur la chair et sur l'âme. On nous aime, nous emplissons les cœurs, nous tenons l'humanité par toutes ses facultés aimantes, par ses souvenirs et par ses espérances. Aussi, comme il nous hait, comme son orgueil de philosophe et de penseur s'irrite en voyant la foule se détourner de lui et tomber à nos genoux! Il l'appelle, il nous abaisse, il nous classe, il nous met au bas bout du banquet socialiste. Asseyons-nous, mes amis, et troublons le banquet. Nous n'avons qu'à parler, nous n'avons qu'à prendre le pinceau, et voilà que nos œuvres sont si douces que l'humanité se met à pleurer, et oublie le droit et la justice pour n'être plus que chair et cœur.

Si vous me demandez ce que je viens faire en ce monde, moi artiste, je vous répondrai : « Je viens vivre tout haut. »

On comprend maintenant quel doit être le livre de Proudhon. Il examine les différentes périodes de l'histoire de l'art, et son système, qu'il applique avec une brutalité aveugle, lui fait avancer les blasphèmes les plus étranges. Il étudie tour à tour l'art égyptien, l'art grec et romain, l'art chrétien, la Renaissance, l'art contemporain. Toutes ces manifestations de la pensée humaine lui déplaisent; mais il a une préférence marquée pour les œuvres, les écoles où l'artiste disparaît et se nomme légion. L'art égyptien, cet art hiératique, généralisé, qui se réduit à un type et une attitude; l'art grec, cette idéalisation de la forme, ce cliché pur et correct, cette beauté divine et impersonnelle; l'art chrétien, ces figures pâles et émaciées qui peuplent nos cathédrales et qui paraissent sortir toutes d'un même chantier : telles sont les périodes artistiques qui trouvent grâce devant lui, parce que les œuvres y semblent être le produit de la foule.

Quant à la Renaissance et à notre époque, il n'y voit qu'anarchie et décadence. Je vous demande un peu, des gens qui se permettent d'avoir du génie sans consulter l'humanité : des Michel-Ange, des Titien, des Véronèse, des Delacroix, qui ont l'audace de penser pour eux et non pour les contemporains, de dire ce qu'ils ont dans leurs entrailles et non ce qu'ont dans les leurs les imbéciles de leur temps ! Que Proudhon traîne dans la boue Léopold Robert et Horace Vernet, cela m'est presque indifférent. Mais qu'il se mette à admirer le *Marat* et *le Serment du Jeu de Paume*, de David, pour des raisons de philosophe et de démocrate, ou qu'il crève les toiles d'Eugène Delacroix au nom de la morale et de la raison, cela ne peut se tolérer. Pour tout au monde, je ne voudrais pas être loué par Proudhon; il se loue lui-même en louant un artiste, il se complaît dans l'idée et dans le sujet que le premier manœuvre pourrait trouver et disposer.

Je suis encore trop endolori de la course que j'ai faite avec lui dans les siècles. Je n'aime ni les Egyptiens, ni les Grecs, ni les artistes ascétiques, moi qui n'admets dans l'art que la vie et la personnalité. J'aime au contraire la libre manifestation des pensées individuelles, — ce que Proudhon appelle l'anarchie, — j'aime la Renaissance et notre époque, ces luttes entre artistes, ces hommes qui tous viennent dire un mot encore inconnu hier. Si l'œuvre n'est pas du sang et des nerfs, si elle n'est pas l'expression entière et poignante d'une créature, je refuse l'œuvre, fût-elle la Vénus de Milo. En un mot, je suis diamétralement opposé à Proudhon : il veut que l'art soit le produit de la nation, j'exige qu'il soit le produit de l'individu.

D'ailleurs, il est franc. « Qu'est-ce qu'un grand homme? demande-t-il. Y a-t-il des grands hommes ! Peut-on admettre, dans les principes de la Révolution française et dans une république fondée sur le droit de l'homme, qu'il en existe? » Ces paroles sont graves, toutes ridicules qu'elles paraissent. Vous qui rêvez de liberté, ne nous laisserez-vous pas la liberté de l'intelligence? Il dit plus loin, dans une note : « Dix mille citoyens qui ont appris le dessin forment une puissance de collectivité artistique, une force d'idées, une énergie d'idéal bien supérieure à celle d'un individu, et qui, trouvant un jour son expression, dépassera le chef-d'œuvre. » C'est pourquoi, selon Proudhon, le moyen âge, en fait d'art, l'a emporté sur la Renaissance. Les grands hommes n'existant pas, le grand homme est la foule. Je vous avoue que je ne sais plus ce que l'on veut de moi, artiste, et que je préfère coudre des souliers. Enfin, le publiciste, las de tourner, lâche toute sa pensée. Il s'écrie : « Plût à Dieu que Luther ait exterminé les Raphaël, les Michel-Ange et tous leurs émules, tous ces ornementateurs de palais et d'églises. » D'ailleurs, l'aveu est encore plus complet, lorsqu'il dit : « L'art ne peut rien directement pour notre progrès; la tendance est à nous passer de lui. » Eh bien ! j'aime mieux cela; passez-vous-en et n'en parlons plus. Mais ne venez pas déclamer orgueilleusement : « Je parviens à jeter les fondements d'une critique d'art rationnelle et sérieuse », lorsque vous marchez en pleine erreur.

Je songe que Proud'hon aurait eu tort d'entrer à son tour dans la ville modèle et de s'asseoir au banquet socialiste. On l'aurait impitoyablement chassé. N'était-il pas un grand homme? une forte intelligence, personnelle au plus haut point? Toute sa haine de l'individualité retombe sur lui et le condamne. Il serait venu nous retrouver, nous, les artistes, les proscrits, et nous l'aurions peut-être consolé en l'admirant, le pauvre grand orgueilleux qui parle de modestie.

II

Proudhon, après avoir foulé aux pieds le passé, rêve un avenir, une école artistique pour sa cité future. Il fait de Courbet le révélateur de cette école, et il jette le pavé de l'ours à la tête du maître.

Avant tout, je dois déclarer naïvement que je suis désolé de voir Courbet mêlé à cette affaire. J'aurais voulu que Proudhon choisît en exemple un autre artiste, quelque peintre sans aucun talent. Je vous assure que le publiciste, avec son manque complet de sens artistique, aurait pu louer tout aussi carrément un infime gâcheur, un manœuvre travaillant pour le plus grand profit du perfectionnement de l'espèce. Il veut un moraliste en peinture, et peu semble lui importer que ce moraliste moralise avec un pinceau ou avec un balai. Alors il m'aurait été permis, après avoir refusé l'école future, de refuser également le chef de l'école. Je ne peux. Il faut que je distingue entre les idées de Proudhon et l'artiste auquel il applique ses idées. D'ailleurs, le philosophe a tellement travesti Courbet, qu'il me suffira, pour n'avoir point à me déjuger en admirant le peintre, de dire hautement que je m'incline, non pas devant le Courbet humanitaire de Proudhon, mais devant le maître puissant qui nous a donné quelques pages larges et vraies.

Le Courbet de Proudhon est un singulier homme, qui se sert du pinceau comme un magister de village se sert de sa férule. La moindre de ses toiles, paraît-il, est grosse d'ironie et d'enseignement. Ce Courbet-là, du haut de sa chaire, nous regarde, nous fouille jusqu'au cœur, met à nu nos vices; puis, résumant nos laideurs, il nous peint dans notre vérité, afin de nous faire rougir. N'êtes-vous pas tenté de vous jeter à genoux, de vous frapper la poitrine et de demander pardon? Il se peut que le Courbet en chair et en os ressemble par quelques traits à celui du publiciste; des disciples trop zélés et des chercheurs d'avenir ont pu égarer le maître; il y a, d'ailleurs, toujours un peu de bizarrerie et d'étrange aveuglement chez les hommes d'un tempérament entier; mais avouez que si Courbet prêche, il prêche dans le désert, et que s'il mérite notre admiration, il la mérite seulement par la façon énergique dont il a saisi et rendu la nature.

Je voudrais être juste, ne pas me laisser tenter par une raillerie vraiment trop aisée. J'accorde que certaines toiles du peintre peuvent paraître avoir des intentions satiriques. L'artiste peint les scènes ordinaires de la vie, et, par là même, il nous fait, si l'on veut, songer à nous et à notre époque. Ce n'est là qu'un simple résultat de son talent qui se trouve porté à chercher et à rendre la vérité. Mais faire consister tout son mérite dans ce seul fait qu'il a traité des sujets contemporains, c'est donner une étrange idée de l'art aux jeunes artistes que l'on veut élever pour le bonheur du genre humain.

Vous voulez rendre la peinture utile et l'employer au perfectionnement de l'espèce. Je veux bien que Courbet perfectionne, mais alors je me demande dans quel rapport et avec quelle efficacité il perfectionne. Franchement, il entasserait tableau sur tableau, vous empliriez le monde de ses toiles et des toiles de ses élèves, l'humanité serait tout aussi vicieuse dans dix ans qu'aujourd'hui. Mille années de peinture, de peinture faite dans votre goût, ne vaudraient pas une de ces pensées que la plume écrit nettement et que l'intelligence retient à jamais, telles que : *Connais-toi toi-même*, *Aimez-vous les uns les autres*, etc. Comment! vous avez l'écriture, vous avez la parole, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, et vous allez vous adresser à l'art des lignes et des couleurs pour enseigner et instruire. Eh! par pitié, rappelez-vous que nous ne sommes pas tout raison. Si vous êtes pratiques, laissez au philosophe le droit de nous donner des leçons, laissez au peintre le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne, et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule.

Mon Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance Mais sa nature se révoltait et il se sentait entraîné par toute sa chair, — par toute sa chair, entendez-vous, — vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau.

Alors s'est produit l'artiste que l'on nous donne aujourd'hui comme un moraliste. Proudhon le dit lui-même, les peintres ne savent pas toujours bien au juste quelle est leur valeur et d'où leur vient cette valeur. Si Courbet, que l'on prétend très orgueilleux, tire son orgueil des leçons qu'il pense nous donner, je suis tenté de le renvoyer à l'école. Qu'il le sache, il n'est rien qu'une pauvre grand homme bien ignorant, qui en a moins dit en vingt toiles que *la Civilité puérile* en deux pages. Il n'a que le génie de la vérité et de la puissance. Qu'il se contente de son lot.

La jeune génération, je parle des garçons de vingt à vingt-cinq ans, ne connaît presque pas Courbet, ses dernières toiles ayant été très inférieures. Il m'a été donné de voir, rue Hautefeuille, dans l'atelier du maître, certains de ses premiers tableaux. Je me suis étonné, et je n'ai pas trouvé le plus petit mot pour rire dans ces toiles graves et fortes dont on m'avait fait des monstres. Je m'attendais à des caricatures, à une fantaisie folle et grotesque, et j'étais devant une peinture serrée, large, d'un fini et d'une franchise extrêmes. Les types étaient vrais sans être vulgaires, les chairs, fermes et souples, vivaient puissamment; les fonds s'emplissaient d'air, donnaient aux figures une vigueur étonnante. La coloration, un peu sourde, a une harmonie presque douce, tandis que la justesse des tons, l'ampleur du métier établissent les plans et font que chaque détail a un relief étrange. En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques d'une seule masse, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vie et belles jusqu'à la vérité. Courbet est le seul peintre de notre époque; il appartient à la famille des faiseurs de chair, il a pour frères, qu'il le veuille ou non, Véronèse, Rembrandt, Titien.

Proudhon a vu comme moi les tableaux dont je parle, mais il les a vus autrement, en dehors de toute facture, au point de vue de la pure pensée. Une toile, pour lui, est un sujet; peignez-la en rouge ou en vert, que lui importe! Il le dit lui-même, il ne s'entend en rien à la peinture, et raisonne tranquillement sur les idées. Il commente, il force le tableau à signifier quelque chose; de la forme, pas un mot.

C'est ainsi qu'il arrive à la bouffonnerie. Le nouveau critique d'art, celui qui se vante de jeter les bases d'une science nouvelle, rend ses arrêts de la façon suivante : *Le Retour de la Foire*, de Courbet, est « la France rustique, avec son humeur indécise et son esprit positif, sa langue simple, ses passions douces, son style sans emphase, sa pensée plus près de terre que des nues, ses mœurs également éloignées de la démocratie et de la démagogie, sa préférence décidée pour les façons communes, éloignée de toute exaltation idéaliste, heureuse sous une autorité tempérée, dans ce juste milieu aux bonnes gens si cher, et qui, hélas ! constamment les trahit. » La *Baigneuse* est une satire de la bourgeoisie : « Oui, la voilà bien cette bourgeoisie charnue et cossue, déformée par la graisse et le luxe ; en qui la mollesse et la masse étouffent l'idéal, et prédestinée à mourir de poltronnerie, quand ce n'est pas de gras fondu ; la voilà telle que sa sottise, son égoïsme et sa cuisine nous la font. » *Les Demoiselles de la Seine* et les *Casseurs de pierres* servent à établir un bien merveilleux parallèle : « Ces deux femmes vivent dans le bien-être... ce sont de vraies artistes. Mais l'orgueil, l'adultère, le divorce et le suicide, remplaçant les amours, voltigent autour d'elles et les accompagnent ; elles les portent dans leur douaire : c'est pourquoi, à la fin, elles paraissent horribles. Les *Casseurs de pierres*, au rebours, crient par leurs haillons vengeance contre l'art et la société ; au fond, ils sont inoffensifs et leurs âmes sont saines. » Et Proudhon examine ainsi chaque toile, les expliquant toutes et leur donnant un sens politique, religieux, ou de simple police des mœurs.

Les droits d'un commentateur sont larges, je le sais, et il est permis à tout esprit de dire ce qu'il sent à la vue d'une œuvre d'art. Il y a même des observations fortes et justes dans ce que pense Proudhon mis en face des tableaux de Courbet. Seulement, il reste philosophe, il ne veut pas sentir en artiste. Je le répète, le sujet seul l'occupe ; il le discute, il le caresse, il s'extasie et il se révolte. Absolument parlant, je ne vois pas de mal à cela ; mais les admirations, les commentaires de Proudhon deviennent dangereux, lorsqu'il les résume en règle et veut en faire les lois de l'art qu'il rêve. Il ne voit pas que Courbet existe par lui-même, et non par les sujets qu'il a choisis : l'artiste aurait peint du même pinceau des Romains ou des Grecs, des Jupiters ou des Vénus, qu'il serait tout aussi haut. L'objet ou la personne à peindre sont les prétextes ; le génie consiste à rendre cet objet ou cette personne dans un sens nouveau, plus vrai ou plus grand. Quant à moi, ce n'est pas l'arbre, le visage, la scène qu'on me représente qui me touchent : c'est l'homme que je trouve dans l'œuvre, c'est l'individualité puissante qui a su créer, à côté du monde de Dieu, un monde personnel que mes yeux ne pourront plus oublier et qu'ils reconnaîtront partout.

J'aime Courbet absolument, tandis que Proudhon ne l'aime que relativement. Sacrifiant l'artiste à l'œuvre, il paraît croire qu'on remplace aisément un maître pareil, et il exprime ses vœux avec tranquillité, persuadé qu'il n'aura qu'à parler pour peupler sa ville de grands maîtres. Le ridicule est qu'il a pris une individualité pour un sentiment général. Courbet mourra, et d'autres artistes naîtront qui ne lui ressembleront point. Le talent ne s'enseigne pas, il grandit dans le sens qui lui plaît. Je ne crois pas que le peintre d'Ornans fasse école ; en tous cas, une école ne prouverait rien. On peut affirmer en toute certitude que le grand peintre de demain n'imitera directement personne ; car, s'il imitait quelqu'un, s'il n'apportait aucune personnalité, il ne serait pas un grand peintre. Interrogez l'histoire de l'art.

Je conseille aux socialistes démocrates qui me paraissent avoir l'envie d'élever des artistes pour leur propre usage, d'enrôler quelques centaines d'ouvriers et de leur enseigner l'art comme on enseigne, au collège, le latin et le grec. Ils auront ainsi, au bout de cinq ou six ans, des gens qui leur feront proprement des tableaux, conçus et exécutés dans leurs goûts et se ressemblant tous les uns les autres, ce qui témoignera d'une touchante fraternité et d'une égalité louable. Alors la peinture contribuera pour une bonne part au perfectionnement de l'espèce. Mais que les socialistes démocrates ne fondent aucun espoir sur les artistes de génie libre et élevés en dehors de leur petite église. Ils pourront en rencontrer un qui leur convienne à peu près ; mais ils attendront mille ans avant de mettre la main sur un second artiste semblable au premier. Les ouvriers que nous faisons nous obéissent et travaillent à notre gré ; mais les ouvriers que Dieu fait n'obéissent qu'à Dieu et travaillent au gré de leur chair et de leur intelligence.

Je sens que Proudhon voudrait me tirer à lui et que je voudrais le tirer à moi. Nous ne sommes pas du même monde, nous blasphémons l'un pour l'autre. Il désire faire de moi un citoyen, je désire faire de lui un artiste. Là est tout le débat. Son *art rationnel*, son réalisme à lui, n'est à vrai dire qu'une négation de l'art, une plate illustration de lieux communs philosophiques. Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales. Je comprends combien je l'embarrasse, si je ne veux pas prendre un emploi dans sa cité humanitaire : je me mets à part, je me grandis au-dessus des autres, je dédaigne sa justice et ses lois. En agissant ainsi, je sais que mon cœur a raison, que j'obéis à ma nature, et je crois que mon œuvre sera belle. Une seule crainte me reste : je consens à être inutile, mais je ne voudrais pas être nuisible à mes frères. Lorsque je m'interroge, je vois que ce sont eux, au contraire, qui me remercient, et que je les console souvent des duretés des philosophes. Désormais, je dormirai tranquille.

Proudhon nous reproche, à nous romanciers et poètes, de vivre isolés et indifférents, ne nous inquiétant pas du progrès. Je ferai observer à Proudhon que nos pensées sont absolues, tandis que les siennes ne peuvent être que relatives. Il travaille, en homme pratique, au bien-être de l'humanité ; il ne tente pas la perfection, il cherche le meilleur état possible, et fait ensuite tous ses efforts pour améliorer cet état peu à peu Nous, au contraire, nous montons d'un bond à la perfection ; dans notre rêve, nous atteignons l'état idéal. Dès lors, on comprend le peu de

souci que nous prenons de la terre. Nous sommes en plein ciel et nous ne descendons pas. C'est ce qui explique pourquoi tous les misérables de ce monde nous tendent les bras et se jettent à nous, s'écartant des moralistes.

Je n'ai que faire de résumer le livre de Proudhon : il est l'œuvre d'un homme profondément incompétent et qui, sous prétexte de juger l'art au point de vue de sa destinée sociale, l'accable de ses rancunes d'homme positif ; il dit ne vouloir parler que de l'idée pure, et son silence sur tout le reste, — sur l'art lui-même, — est tellement dédaigneux, sa haine de la personnalité est tellement grande, qu'il aurait mieux fait de prendre pour titre : *De la mort de l'Art et de son inutilité sociale*. Courbet, qui est un artiste personnel au plus haut point, n'a pas à le remercier de l'avoir nommé chef des barbouilleurs propres et moraux qui doivent badigeonner en commun sa future cité humanitaire

LE CATHOLIQUE HYSTÉRIQUE

Il y a des maladies intellectuelles, de même qu'il y a des maladies physiques. On a dit que le génie était une névrose aiguë. Je puis affirmer que M. Barbey d'Aurevilly, le catholique hystérique dont je veux parler, n'a rien qui ressemble à du génie, et je dois déclarer cependant que l'esprit de cet écrivain est en proie à une fièvre nerveuse terrible.

Le critique, assure-t-on, est le médecin de l'intelligence. Je tâte le pouls au malade, et je reconnais en lui des désordres graves : il y a eu ici abus de mysticisme et abus de passion ; le corps brûle et l'âme est folle ; cet être exalté a des besoins de chair et des besoins d'encens. En un mot, le cas est celui-ci : un saint Antoine jeté en pleine orgie, les mains jointes, les yeux au ciel, ayant aux lèvres des baisers féroces et de fanatiques prières.

On ne saurait juger M. Barbey d'Aurevilly avec trop de franchise et trop de sévérité. Il a lui-même montré en critique un tel emportement, un tel parti pris, que je me sens à l'aise pour lui dire nettement ma façon de penser. Certes, il ferait preuve de mauvais goût, s'il se fâchait de sentir la piqûre des armes dont il a si furieusement essayé maintes fois de percer la poitrine des autres. Son attitude guerrière appelle la lutte ; son esprit entier et impitoyable en fait un adversaire qui ne mérite aucun ménagement. Lui-même rirait de ma timidité et de mon indulgence, si j'étais assez naïf pour être indulgent et timide.

Je veux surtout examiner sa dernière œuvre : *Un prêtre marié*. Résumant, dès le début, l'impression que cette œuvre m'a produite, je dirai simplement qu'elle m'a exaspéré.

Je désire me faire bien comprendre et mettre le plus d'ordre possible dans mon réquisitoire. Il y a dans le livre deux parties que l'on doit, selon moi, examiner séparément : la partie purement artistique et la partie en quelque sorte dogmatique. L'une est le produit d'une personnalité qui s'enfle à crever, l'autre est un plaidoyer violent et maladroit en faveur du célibat des prêtres.

Voici l'histoire. Nous raisonnerons ensuite.

Jean Gourgue, dit Sombreval, le prêtre marié, est un fils de la terre, un de ces rudes fils de paysan, au cou de taureau, aux pensées fortes et puissantes. Il s'est fait prêtre, poussé par son amour de l'étude ; puis, ne pouvant apaiser son insatiable désir, il va plus avant dans la science, et dès lors il nie Dieu qui a son vicaire à Rome, il rentre dans la vie commune, il se marie. Sombreval a épousé la fille d'un chimiste, son maître ; la jeune femme lui donne une enfant, Calixte, et meurt en apprenant la véritable histoire de son mari. C'est là le second meurtre du prêtre marié, qui a déjà tué son père par son parjure. Le titre du roman devrait être : *la Fille du Prêtre*, car l'œuvre est tout entière dans cette Calixte, pâle et émaciée, secouée par une névrose terrible, portant au front, entre les sourcils, une croix qui se dessine en rouge sur la blancheur de la face. Le père, qui a reporté sa foi dans l'amour de cette enfant, est puni par elle de ses sacrilèges ; le ciel se venge en le faisant souffrir dans la chair de sa chair, en lui envoyant un de ses anges, marqué du signe rédempteur, créature maladive et céleste qui est sans cesse à son côté pour lui parler de Dieu. Mais Sombreval ne croit plus à l'âme, il veut seulement disputer le corps de sa fille à la mort. Une lutte acharnée s'établit entre sa science et la maladie. Il emporte Calixte, comme un avare, dans un coin perdu de la France, pour la soigner plus à l'aise, et il va choisir, on ne sait pourquoi, un château de la Basse-Normandie, le Quesnay, situé près du village où son père est mort, où le souvenir du prêtre marié est maudit.

Nous sommes ici en pays fanatique, chez un peuple de paysans superstitieux ; ce fait moderne du mariage d'un prêtre va se passer en plein moyen âge. La sorcière ne saurait être loin ; elle est l'âme du récit, elle le domine de tout son fatalisme et donne la véritable note de l'esprit qui l'anime. La figure de la grande Malgaigne apparaît dès le début ; dans le soulèvement général de la contrée, elle se dresse comme l'oracle antique, annonçant le terrible dénouement que le diable lui permet de prévoir. Cette Malgaigne a prédit jadis à Sombreval « qu'elle le voyait prêtre, puis marié, puis possesseur du Quesnay, enfin que l'eau lui serait funeste et qu'il y trouverait sa fin. » Vous pensez que toutes ces prédictions s'accomplissent à la lettre : les intérêts de Dieu sont servis par Satan, la sorcellerie vient au secours de la religion. Bien que rentrée au giron de l'Eglise, la Malgaigne exerce encore parfois son ancienne industrie ;



Un dessin de Gustave Doré

c'est ainsi qu'elle annonce une mort violente à Néel de Néhou, le jeune premier du livre. Il mourra parce qu'il aime Calixte : ainsi le veut l'enfer ou le ciel, je ne sais plus au juste. Ce Néel, fils d'un gentilhomme du voisinage, est destiné à donner dans l'œuvre la note amoureuse ; il aime et ne peut épouser, car la pauvre malade est carmélite, à l'insu même de son père. Tel est le milieu, tels sont les personnages. L'intrigue est simple, d'ailleurs. Les paysans ameutés vont jusqu'à accuser Sombreval d'inceste. Alors, fou de désespoir, le père sentant que la maladie de sa fille est toute morale, et craignant qu'une insulte suprême ne la frappe de mort, se décide à feindre le repentir et à servir de nouveau ce Dieu auquel il ne croit plus. Il part, il fait pénitence ; il tente de sauver son enfant par un mensonge. Mais Calixte apprend le sacrilège de son père et elle meurt dans une dernière crise. Sombreval, selon la pensée de l'auteur, tue sa fille, comme il a tué sa femme, comme il a tué son père. Dans la folie de sa douleur, il creuse avec ses ongles la fosse déjà comblée, il arrache Calixte à la terre et court se jeter avec le cadavre dans l'étang du Quesnay, où la Malgaigne avait vu, avec les yeux de l'âme, les deux corps étendus côte à côte. Il va sans dire que Néel meurt trois mois après, juste à l'heure fixée par la voyante. Voilà comme quoi s'accomplirent les prophéties d'une vieille femme.

M. Barbey d'Aurevilly ne saurait se plaindre. Je crois avoir donné une analyse consciencieuse, presque sympathique de son roman. Nous pouvons discuter à l'aise, maintenant que les pièces du procès sont connues. Je désire appuyer sur mes appréciations, en reprenant tour à tour les principaux personnages et certains détails de l'œuvre.

Avant tout, quelle a été la véritable pensée de l'auteur, que défend-il, que veut-il nous prouver? M. Barbey d'Aurevilly n'est pas un homme à réticences ni à plaidoyers timides. On doit, sans crainte, tirer les enseignements des faits qu'il avance, et on est certain qu'il ne désavouera pas ses intentions, si extrêmes qu'elles soient. Voici les principes monstrueux que l'on peut formuler après la lecture d'*Un prêtre marié* : — la science est maudite, savoir c'est ne plus croire, l'ignorance est aimée du ciel ; — les bons payent pour les méchants, l'enfant expie les fautes du père ; — la fatalité nous gouverne, ce monde est un monde d'épouvante livré à la colère d'un Dieu et aux caprices d'un démon. Telles sont en substance les pensées de l'auteur. Énoncer de pareilles propositions, c'est les réfuter. D'ailleurs, le grand débat porte sur le sujet même du livre, sur ce mariage du prêtre qui paraît un si gros sacrilège à M. Barbey d'Aurevilly, et qui me semble, à moi, un fait naturel, très humain en lui-même, ayant lieu dans les religions sans que les intérêts du ciel en souffrent.

Il est difficile, d'ailleurs, de juger froidement une œuvre semblable, produit d'un tempérament excessif. Tous les personnages sont plus ou moins malades, plus ou moins fous ; les épisodes galopent eux-mêmes en pleine démence. Le livre entier est une sorte de cauchemar fiévreux, un rêve mystique et violent. De telles pages auraient dû être écrites il y a quelques cents ans, dans une époque de terreur et d'angoisse, lorsque la raison du moyen âge chancelait sous d'absurdes croyances. Une intelligence détraquée de ces misérables temps, un esprit perdu de mysticisme et de fatalisme, une âme qui ne distingue plus entre le sorcier et le prêtre, entre la réalité et le songe, aurait pu à la rigueur se permettre une pareille débauche de folie. Au point de vue artistique, je comprends et j'admets encore ce livre étrange ; l'insanité lui est permise, il peut à son gré divaguer et mentir ; il n'attaque après tout que le goût, et l'artiste modéré peut se consoler en le jetant après la troisième page. Mais dès qu'il se mêle de prêcher, dès qu'il veut devenir un enseignement et un catéchisme, il attaque le vrai, et on est en droit de lui demander un peu de raison et de mesure, sous peine de n'être pas écouté par les gens sérieux. Avez-vous jamais vu un échappé de Charenton rendant des arrêts sur la place publique?

Oui, si l'on veut, M. Barbey d'Aurevilly avait le droit d'écrire la partie romanesque de l'œuvre, telle qu'il l'a écrite. Mais j'affirme qu'il n'avait pas le droit d'écrire la partie que j'ai appelée dogmatique, à moins de changer totalement de procédé. Lorsqu'on a à discuter, à l'aide du roman, des problèmes philosophiques et religieux, le premier soin de l'écrivain devrait être de se placer dans un milieu réel ; il ne lui est pas permis de sortir de son temps pour résoudre une question contemporaine, de sortir de l'humanité pour résoudre une question humaine. J'ai dit qu'*Un prêtre marié* était un plaidoyer maladroit en faveur du célibat des prêtres, justement à cause du peu de vérité de l'œuvre. Un homme raisonnable ne saurait s'arrêter à cette création bizarre qui s'agite dans un monde qui n'existe pas. Si vous êtes catholique et que vous vouliez défendre vos croyances, prenez le monde moderne corps à corps, luttez avec lui sur son propre terrain, en plein Paris ; mais n'allez pas opposer un savant à plusieurs centaines de Normands ignorants ; en un mot, heurtez le présent contre le présent. Vous vous assurez une victoire trop facile au fond de votre Normandie, et vous atteignez l'effet contraire à celui que vous espériez, en triomphant dans le rêve et dans le miracle.

M. Barbey d'Aurevilly, c'est une justice à lui rendre, a travaillé amoureusement la grande figure de Sombreval ; il en a fait un Titan, une sorte de colosse tranquille dans son doute, dédaigneux du monde, gardant ses tendresses pour sa fille et la science. Ce personnage est un excellent portrait de l'incrédule moderne dont l'impiété est faite d'indifférence ; il croit en lui, il croit en ses volontés et en son savoir.

Pour l'auteur, c'est un damné qui a tué Dieu, meurtre que j'avoue ne pas trop comprendre ; c'est un assassin et un sacrilège, un fils révolté, qu'un père despote châtiera cruellement. Pour moi, tel que M. Barbey d'Aurevilly le peint, c'est un homme sanguin, d'un esprit positif, qui s'est fatigué un jour des mystères et des exigences d'une religion jalouse, et qui est tranquillement rentré dans la vie ordinaire, plus compréhensible et convenant mieux à sa nature. Il ne croit à rien, parce que rien de ce qu'on lui présente ne lui semble croyable ; il vit dans un temps de transi-

tion, se reposant dans ses affections et dans son intelligence, attendant la nouvelle philosophie religieuse qui, selon lui, remplacera certainement celle qu'il a cru devoir quitter par dégoût, par besoin d'amour humain et de saine raison; il aide lui-même la venue de la vérité, penché sur ses creusets de chimiste, et travaillant à une œuvre de santé et de tendresse. Certes, M. Barbey d'Aurevilly n'a pas entendu ainsi son personnage; mais il a été entraîné malgré lui à dresser dans ce sens cette figure, qui est la seule vraie de l'ouvrage. L'amour que l'écrivain a pour la force et la réalité, l'a amené à doter si richement son héros, qu'il lui a conquis la sympathie de tous les lecteurs. On admire cette puissante intelligence, cette nature calme et forte; on aime ce père qui ne vit que pour sa fille, — et l'émotion profonde que cause cet amour paternel tend à la condamnation du célibat des prêtres; on est tenté de battre ces paysans normands, si bêtement superstitieux, qui insultent cet homme de cœur et de conscience, — et cette sainte colère est comme un cri indigné qui réclame la liberté de conscience, le droit pour tous à l'amour et à la famille, la rupture des vœux qui lient l'homme à la divinité.

Sombreval est le seul être raisonnable et bien portant parmi les poupées hallucinées et souffrantes de M. Barbey d'Aurevilly; il a la logique du bon sens et me paraît être le plus honnête homme du monde. Je vais à l'instant le relever de l'accusation de meurtre, et, quant à son dernier sacrilège, lorsqu'il veut sauver Calixte, l'auteur prend lui-même le soin d'expliquer qu'il ne pouvait y avoir profanation pour cet incrédule, à communier avec l'hostie, qui n'était plus à ses yeux qu'un peu de farine.

En face de ce père, de cette âme droite et honnête, M. Barbey d'Aurevilly a placé deux autres figures de prêtres, l'abbé Hugon et l'abbé Méautis. L'abbé Hugon est la bonne âme qui revient de l'exil pour apprendre à la femme de Sombreval, alors enceinte de Calixte, que son mari est un prêtre; l'abbé Méautis est le tendre cœur qui se demande s'il doit tuer oui ou non Calixte, et qui finit par obéir au ciel et par dire à la jeune fille que son père la trompe, qu'il profane l'hostie sainte. Ainsi le meurtrier de la femme de Sombreval est l'abbé Hugon, le meurtrier de Calixte est l'abbé Méautis, et tous deux ont conscience de l'assassinat qu'ils vont commettre, et le dernier surtout, un véritable ange de douceur, accomplit le crime avec préméditation! M. Barbey d'Aurevilly a vraiment la main heureuse, lorsqu'il choisit de fidèles ministres du Seigneur. Qu'importe la créature, elle est faite pour souffrir et pour mourir; les intérêts du ciel avant tout. Voilà certes une religion humiliante pour l'âme et pour la volonté, injurieuse pour Dieu lui-même. Tandis que Sombreval lutte nuit et jour contre la maladie de Calixte, l'abbé Méautis se croise tranquillement les bras et attend le bon plaisir du ciel; tandis que le père se ment à lui-même, renie toute sa force et toutes ses convictions, veut la vie de sa fille aux dépens de son être entier, il y a là un prêtre qui frappe dans l'ombre et que le ciel, à l'aide d'un miracle, charge de tuer une enfant innocente. Et M. Barbey d'Aurevilly vient nous dire ensuite que Sombreval a tué Calixte. Alors, sans doute, c'est l'abbé Méautis qui voulait la sauver. Vous êtes dans le vrai, d'ailleurs : certains prêtres ont souvent de ces avis du ciel qui plongent des familles dans le deuil, et les douces âmes trouvent toujours quelque coupable pour expliquer la colère de leur Dieu!

Cette Calixte ne vit pas en ce monde; elle est fille de l'extase et du miracle. Il s'échappe d'elle des senteurs fades de mourante; elle a la beauté froide et pâle de la mort. Les yeux ouverts démesurément, ce large ruban rouge qui cache la croix de son front, cette peau molle et transparente, tout cet être dissous par la maladie, jeune sans jeunesse, a un aspect chétif et malsain qui répugne. Elle a le tempérament de sa foi; la maladie nerveuse qui la secoue explique ses extases; il y a en elle assez d'hystérie pour faire vivre plusieurs douzaines de femmes dévotes. M. Barbey d'Aurevilly a créé là une étrange fille dont personne ne voudrait être le père; la place de cette moribonde est dans une maison de santé et non dans une église. Heureusement, Dieu, plus doux que l'auteur, n'envoie pas de tels enfants aux hommes, même comme châtiment. Calixte est le produit d'une imagination déréglée, un cas curieux de catalepsie et de somnambulisme qu'un médecin étudierait avec joie s'il se présentait, une création artistique, si l'on veut, réussie comme étrangeté. Mais que vient faire cette folle, cette figure de légende, dans un livre qui a la prétention de discuter des faits contemporains? On ne convainc personne avec de pareils arguments.

Quant à Néel de Néhou, il est le frère, ou plutôt la sœur de Calixte. Ce jeune homme, à bien l'examiner, est une jeune fille nerveuse. Lui aussi porte au front un signe bizarre, la veine de colère qui se gonfle et noircit dans les moments de violence. Ce personnage est plus acceptable, parce qu'il est secondaire et qu'il ne prêche pas. Mais il est parfaitement ridicule. Pour se faire aimer de Calixte, il n'imagine rien de mieux que de se casser la tête sous sa fenêtre, en brisant contre le perron du Quesnay une légère voiture qu'il conduit tout exprès. Violent et passionné, beau comme une femme et fort comme un homme, d'une élégance morbide et d'une fierté chevaleresque, cet adolescent réalise sans doute le type idéal de l'amant et du gentilhomme pour M. Barbey d'Aurevilly. Pour moi, il ressemble à un page d'une gravure de modes. L'auteur aime à habiller ses personnages des costumes d'autrefois; il a parfaitement réussi à nous donner, dans Néel de Néhou, un de ces chevaliers imaginaires, tout colère et tout tendresse, jeunes filles à fines moustaches blondes, ayant la taille mince et le bras invincible. Je vous assure que les amoureux de notre âge sont autrement bâtis et qu'ils aiment d'une toute autre façon.

J'ai dit que la grande Malgaigne représentait la fatalité dans l'ouvrage. Elle est fort bien drapée, cette Malgaigne, et le seul tort qu'elle ait est de prédire avec trop de succès et de certitude. Je me rappelle une sorcière de Walter Scott qui a pu servir de modèle à l'auteur, mais celle-ci est franchement au service du diable, tandis que celle de M. Barbey d'Aurevilly communie et prophétise tout à la fois. J'aime assez rencontrer dans la lande cette vieille femme qui raconte des histoires à dormir debout; elle est

à son plan dans le paysage ; ses longues jupes aux plis droits et réguliers, sa démarche noble, ses paroles sinistres et désolées, ce cri de mort dont elle emplit l'œuvre, sont d'un bon effet dans le tableau. Mais au moins que l'auteur n'ait pas la naïveté de venir me donner cette folle comme un être vivant auquel je dois croire. S'il nous conte une légende, j'accepte la Malgaigne. S'il s'avise de me dire que cette légende est un récit vrai, s'il fait de cette hallucinée une messagère de l'autre monde, je lui ris au nez et je refuse la Malgaigne.

On le voit, après m'être arrêté de nouveau aux personnages, je n'accorde aucune portée au roman de M. Barbey d'Aurevilly. La fantaisie et le caprice, le prodige et le cauchemar règnent trop dans cette œuvre pour qu'elle soit une œuvre de discussion sérieuse. Elle se réfute par son emportement fiévreux, par ses créations monstrueuses, par le milieu étrange où elle s'agite. Tout en elle me paraît se tourner contre elle-même. Il n'est pas une personne de bon sens qui n'y trouve un pamphlet terrible contre le célibat des prêtres. On dirait que l'auteur, pris d'une rage soudaine, s'est mis à frapper à droite et à gauche, sans s'inquiéter s'il abattait ses dieux ou les dieux des voisins.

Que dirais-je maintenant de la partie artistique de l'œuvre? On ne saurait nier que, sous ce point de vue, le livre ne ressemble pas à tous les autres, et qu'il n'y ait en lui une vie chaude et particulière. Sombreval et Calixte, Néel et la Malgaigne, sont à coup sûr des figures hardiment posées, travaillées avec largeur et qui s'imposent à l'esprit; la fille au bras du père, cette pâle tête appuyée à cette puissante épaule, l'adolescent frémissant et fier écoutant les paroles de mort de la voyante, me paraissent des oppositions et des rapprochements très réussis et mis en œuvre par un esprit vigoureux qui a le sens du pittoresque. Les paysages aussi ne manquent pas d'étendue ni de vérité ; la description de l'étang du Quesnay est une peinture grasse et solide, d'une ampleur remarquable. Chaque détail, dans le roman, a ainsi son relief fortement accusé; chaque personnage, chaque objet est compris avec une vive intelligence artistique et se trouve rendu avec une grande allure. Mais M. Barbey d'Aurevilly compromet des qualités d'écrivain original par une telle déraison, qu'il faut beaucoup aimer le tempérament chez un artiste pour découvrir, sous l'effrayant chaos de ses phrases, les horizons larges des campagnes, les silhouettes nettes et fermes des personnages. Il donne trop facilement raison à la critique timide et pédante, et je me contenterai de lui dire que l'effort n'est pas la force, que l'étrangeté n'est pas l'originalité. Ce ne peut être là la libre expression d'une personnalité d'artiste. Il tend ses nerfs, il arrive à la grimace et au balbutiement; il exagère ses instincts, il tiraille son intelligence, et, dans cette tension, dans cette lutte de tout son être, il monte jusqu'à la démence. Ce grincement général de l'œuvre est d'autant moins agréable qu'il n'est pas naturel. Je voudrais lire un livre écrit sans parti pris par M. Barbey d'Aurevilly, et je suis certain qu'il y resterait encore assez de saveur personnelle pour en faire une œuvre très remarquable.

Un prêtre marié est écrit dans un jargon insupportable qui agace et qui exaspère; le bas des pages est criblé de notes pour expliquer les mots patois qui encombrent le texte; d'ailleurs, on devrait y trouver des explications sur les phrases elles-mêmes. Que signifie, je vous prie, « ... Elle souffla ce dernier mot comme si elle eût craint de casser le chalumeau de l'Ironie, en soufflant trop fort... » Et encore : « ... Frappée aux racines de son être par la pile de Volta du front de son père... » Et encore : « ...Mais un jour, la bonde enfoncée par la prudence par-dessus tous leurs étonnements, partit avec celle d'un tonneau mis en perce dans un des cabarets du bourg... » Je prends au hasard. Est-ce là parler français, et un peu de simplicité serait-il si regrettable, lorsqu'il s'agit de raconter des faits simples? M. Barbey d'Aurevilly se moque de nous et de lui-même. Il maltraite plus que le goût, il maltraite son propre talent et tombe dans le radotage par parti pris d'originalité.

Je ne sais si on l'a compris, je me sens, au point de vue artistique, une sorte de sympathie pour l'œuvre que je viens de juger sévèrement et qui m'attire à elle par son audace. Cette sympathie inavouée m'irrite encore davantage contre elle. Je suis désespéré de voir tant de hardiesse si mal employée. Je condamne *Un prêtre marié*, et pour être ce qu'il est, et pour n'être pas ce qu'il pourrait être.

LA LITTÉRATURE ET LA GYMNASTIQUE

Qu'il me soit permis de parler d'un sujet qui intéresse toute notre génération d'esprits affolés et hystériques. Le corps, comme aux meilleurs temps du mysticisme, est singulièrement en déchéance chez nous. Ce n'est plus l'âme qu'on exalte, ce sont les nerfs, la matière cérébrale. La chair est endolorie des secousses profondes et répétées que le cerveau imprime à tout l'organisme. Nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine. L'équilibre est rompu entre la matière et l'esprit.

Il serait bon de songer à ce pauvre corps, s'il en est encore temps. Cette victoire des nerfs sur le sang a décidé de nos mœurs, de notre littérature, de notre époque tout entière. Je ne veux examiner que les résultats littéraires, pour

ainsi dire. Il est évident que toute œuvre étant fille de l'esprit et devant ressembler à son père, l'état de crise ou de santé paisible de l'intelligence fait l'œuvre calme ou l'œuvre passionnée. Les périodes classiques se présentent, lorsque sang et nerfs ont une égale puissance et forment ainsi des tempéraments mesurés et pondérés; lorsque, au contraire, les nerfs ou le sang l'emporte, naissent des œuvres de belles brutes florissantes ou de fous de génie.

Etudiez notre littérature contemporaine, vous verrez en elle tous les effets de la névrose qui agite notre siècle; elle est le produit direct de nos inquiétudes, de nos recherches âpres, de nos paniques, de ce malaise général qu'éprouvent nos sociétés aveugles en face d'un avenir inconnu. Nous ne sommes pas, vous le sentez tous, à cet âge solennel où la tragédie déclamait ses vers dans une paix un peu lourde, où la littérature entière marchait royalement, sans une révolte, sans un cri de douleur. Nous en sommes à l'âge des chemins de fer et des comédies haletantes, où le rire n'est souvent qu'une grimace d'angoisse, à l'âge du télégraphe électrique et des œuvres extrêmes, d'une réalité exacte et triste. L'humanité glisse, prise de vertige, sur la pente raide de la science; elle a mordu à la pomme, et elle veut tout savoir. Ce qui nous tue, ce qui nous maigrit, c'est que nous devenons savants, c'est que les problèmes sociaux et divins vont recevoir leur solution un de ces jours. Nous allons voir Dieu, nous allons voir la vérité, et vous pensez alors quelle impatience nous tient, quelle hâte fébrile nous mettons à vivre et à mourir. Nous voudrions devancer les temps, nous faisons bon marché de nos sueurs, nous brisons le corps par la tension de l'esprit. Tout notre siècle est là. Au sortir de la paix monarchique et dogmatique, lorsque le monde et l'humanité ont été remis en question, il est arrivé que l'on a repris le problème sur de nouvelles bases, plus justes et plus vraies. L'équation posée et quelques inconnues ayant été trouvées, il y a eu ivresse, joie folle. On a compris qu'on était sans doute sur le chemin de la vérité, et on s'est précipité en masse, démolissant, poussant et criant, faisant de nouvelles découvertes à chaque pas, de plus en plus fouetté par le désir d'aller en avant, d'aller à l'infini et à l'absolu. Si j'osais hasarder une comparaison, je dirais que nos sociétés sont comme une meute lancée contre une bête fauve. Nous sentons la vérité qui court devant nous, et nous courons.

Sans vouloir établir ici une relation intime entre le milieu et l'œuvre qui y est produite, il est aisé de comprendre que les œuvres de cette meute d'hommes lâchés dans le champ de la science, vont avoir toutes les ardeurs, tous les effarements de la chasse âpre et terrible. Notre littérature contemporaine, avec ses élans généreux, ses chutes profondes, est née directement de nos aspirations ardentes et de nos affaissements soudains. Je l'aime, cette littérature, je la trouve vivante et humaine, parce qu'elle est pleine de sanglots et que je trouve dans l'anarchie qui la trouble une vivante image de notre siècle, qui sera grand parmi les siècles, car il est l'enfantement des fortes sociétés de demain. Je le préfère à ces autres époques de calme et de perfection, d'une maturité complète, qui nous ont donné des œuvres pleines et savoureuses. En nos temps de recherches et de révoltes, d'écroulement et de reconstruction, je sais que l'art est barbare et qu'il ne saurait contenter les délicats; mais cet art tout personnel et tout libre a d'étranges délices, je vous assure, pour ceux qui se plaisent aux manifestations de l'esprit humain, et qui ne voient dans une œuvre que l'accident d'un homme mis en face du monde. Moi, j'aime notre anarchie, le renversement de nos écoles, parce que j'ai une grande joie à regarder la mêlée des esprits, à assister aux efforts individuels, à étudier un à un tous ces lutteurs, les petits et les grands. Mais on meurt vite dans cet air; les champs de bataille sont malsains, et les œuvres tuent leurs auteurs. Puisque la maladie vient de ce fait que le corps est diminué au profit des nerfs, puisque si nos œuvres sont telles, si notre esprit s'exalte, c'est uniquement parce que nous laissons s'amollir nos muscles, le remède est dans la guérison, dans la culture intelligente et fortifiante de la chair. Notre cerveau se développe par trop d'exercice; exerçons notre corps, et peu à peu l'équilibre se rétablira.

Ces réflexions, très graves à mon sens, me sont suggérées par un petit volume que vient de publier M. Eugène Paz. Ce volume, qui a pour titre : *La santé de l'esprit et du corps par la gymnastique*, porte ces mots en épigraphe : *Mens sana in corpore sano.* C'est là tout le livre. Que les éléments sanguins et nerveux soient en équilibre; que l'esprit et la chair marchent de bonne compagnie : le corps jouira d'une paix profonde, l'intelligence créera dans le calme des œuvres fortes et paisibles. En présence de l'éréthisme nerveux qui nous secoue, le remède indiqué par M. Eugène Paz est le remède logique, des exercices corporels. Il envoie toute notre génération au gymnase.

J'applaudis sans réserve aux conclusions du livre; je voudrais que tout Paris, comme l'ancienne Lacédémone, se portât au Champ de Mars et s'y exerçât à la course, au jet du javelot et du disque. Mais qu'il me soit permis de dire combien une pareille éducation est en dehors de nos mœurs, en dehors de notre âge et de nos aspirations. Sans doute, il faut faire appel au peuple, le pousser dans les gymnases, au risque de n'être pas entendu. Pour réussir toutefois à faire de nous de nouveaux Grecs, et de Paris une nouvelle Athènes, il serait nécessaire de nous transporter de deux mille ans en arrière, de nous donner le ciel bleu et les chauds horizons de l'Orient, et de nous procurer l'oubli de notre science. Nous ne pouvons être ce que la Grèce, ce que Rome, ce que le moyen âge ont été. L'humanité a marché depuis lors.

Il ne s'agit pas de conclure simplement que les exercices du corps sont nécessaires, il faut dire quelle peut être aujourd'hui la mission de ces exercices, et dans quelle mesure nous sommes prêts à les accepter. Je m'explique.

Imaginez des peuples enfants, vivant sous un soleil ami, ivres de lumière. Les villes blanches s'ouvrent toutes larges. Elles se gouvernent, se défendent, grandissent en liberté. Les peuples de ces villes, jouissant du matin de l'humanité, aiment la vie pour elle-même; ils sont intelli-

gents, d'une intelligence saine et forte, délicats et ingénieux dans leurs goûts, parce qu'ils ont du soleil autour d'eux et qu'ils sont eux-mêmes beaux et nobles. La chair l'emporte; ils la divinisent, ils cherchent la vérité dans la beauté; leur esprit, pleinement contenté par les objets visibles, ne cherche pas à en pénétrer l'essence, ou se plaît à matérialiser les pensées abstraites qui se trouvent au fond de toutes choses. Il y a équilibre, santé, épanouissement du corps. Tout les invite à la culture de ce dernier : le climat qui a des douceurs caressantes, leur état social qui demande des soldats vigoureux, leur goût personnel qui les conduit à admirer un beau membre, un muscle ferme et gracieux. Ils vivent demi-nus, se connaissent à la forme excellente d'une jambe ou d'un bras, comme nos dames d'aujourd'hui se connaissent à la coupe plus ou moins élégante d'une robe. Leur grande affaire est d'être beaux et forts; ils n'ont pas d'autres occupations; ils ne naissent pas pour résoudre des problèmes ni trouver des vérités, ils naissent pour se battre, pour grandir en vigueur et en grâce. Les influences réunies du climat et des mœurs ont fait de ces peuples des lutteurs et des coureurs, des soldats et des dieux. La Grèce, au début, n'a été qu'un vaste gymnase où filles et garçons, hommes et femmes, cherchaient la beauté et la force.

Plus tard, aux temps de la Rome impériale, il n'en est déjà plus de même. Le luxe est venu, et la corruption, et la volupté paresseuse. Les corps s'amollissent, les exercices n'ont plus leur rudesse salutaire. Il y a alors des gens qui font métier de se battre; ce n'est plus la nation entière qui descend au gymnase, et, si quelque grand lutte encore, c'est par passion malsaine. Il y avait, à Lacédémone, une véritable grandeur dans l'ensemble des exercices : le peuple allait là, avec dévotion, simplement et pudiquement, comme le moyen âge allait à l'église. A Rome, les exercices sont devenus des jeux; l'élégance est sacrifiée à la brutalité; on se bat parce qu'on se tue, et que le sang est doux à voir couler, quand on a usé toutes les autres voluptés. On ne saurait comparer les champs de Mars de la Grèce aux cirques romains : là, il n'y avait pas de spectateurs, le peuple entier luttait et se fortifiait; ici, tandis que les gladiateurs énormes, aux muscles de fer, s'assommaient à coups de poing, sur les gradins s'étalaient les efféminés et les courtisanes aux chairs molles et dissoutes par les orgies.

Puis vient le mysticisme, le dédain du corps, et les muscles s'affaissent dans l'extase; il y a une réaction terrible contre le matérialisme des premiers âges. L'humanité serait morte peut-être, si elle n'avait eu à se défendre. La féodalité, le droit de chacun contre tous, fit de nouveau une nécessité de la force corporelle. La gymnastique ressuscita sous une nouvelle forme. Les climats n'étaient plus les mêmes, les mœurs non plus. On dépouillait autrefois le corps pour l'assouplir. Au moyen âge, on le chargea de fer, on l'arma de tout un arsenal. Il fallut être fort, mais il fallut aussi être adroit. Puis, ce ne fut là que l'éducation d'une caste : les nobles seuls avaient leurs tournois, leur adolescence entièrement consacrée à l'étude de l'équitation et du maniement des armes. Le peuple n'avait d'autre exercice que le labeur incessant qui le tenait courbé sur sa besogne. Les beaux jours de la Grèce ne sont jamais revenus.

J'ai rapidement étudié, avec M. Eugène Paz, les exercices corporels chez les différents peuples, pour arriver à conclure ce qu'ils peuvent être chez nous. Si j'avais eu le temps, je me serais plu à montrer que les œuvres de l'esprit ont, dans leurs diverses manifestations, constamment suivi l'état de santé ou de maladie du corps. C'est donc ici une véritable question littéraire.

Nous voici, avec nos habits modernes, régis par des idées de civilisation, constamment protégés par les lois, portés à remplacer l'homme par la machine, ivres de savoir et d'adresse. Je le demande, quel besoin avons-nous d'être forts, d'avoir des muscles d'une forme parfaite et d'une extrême vigueur? Nos vêtements nous cachent si bien que l'homme le plus grêle et le plus mal tourné a souvent une réputation d'élégance et de distinction qu'il ne changerait certes pas pour une réputation de force et de beauté solide. D'autre part, les sergents de ville sont là, et on ne se bat plus à coups de poing que dans les cabarets de barrières; les messieurs tirent l'épée, jouent du pistolet; enfin, dans les batailles, nos soldats ne sont que des machines à porter des fusils et à mettre le feu aux canons. Nous n'avons que faire vraiment de gymnases. Nous vivons dans les laboratoires et dans les cabinets de travail; nos distractions, nos exercices purement intellectuels, sont de lire les journaux et les nouveaux ouvrages. Puis, nous sentons tous que nous n'avons pas longtemps à travailler; la science est là qui fournit des machines, le labeur humain tend à disparaître, l'homme n'aura bientôt plus qu'à se reposer et à jouir de la création. De là, la grande indifférence; rien ne nous sollicite aux exercices corporels, ni le climat ni les mœurs. Nous pouvons nous passer parfaitement d'être forts et d'être beaux. Aussi nous laissons notre corps s'alanguir, puisqu'on a rendu notre corps inutile, et nous cultivons notre esprit, nous en forçons les ressorts jusqu'au grincement, parce que notre esprit nous est nécessaire pour la solution des problèmes qui nous sont posés.

Avec un pareil régime, nous allons tout droit à la mort. Le corps se dissout, l'esprit s'exalte : il y a détraquement de toute la machine. Les œuvres produites en arriveront à la démence. La gymnastique sera donc purement médicale. Voilà ce qu'il faut dire. Elle sera médicale, puisqu'une question de santé seule nous l'impose, que nous n'allons pas à elle par goût. Elle a été une nécessité sociale, presque une religion, pendant la période grecque et le moyen âge; elle a été un amusement, une passion honteuse, sous l'empire romain; elle doit être chez nous un simple remède, un préservatif contre la folie. Telle est la mission que lui laisse à remplir l'époque où nous vivons.

Je suis malheureusement certain que l'on est de son âge, et que nous sommes en ce moment poussés bon gré, mal gré vers un état de choses inconnu. Il est difficile d'arrêter une société dans sa marche; je crois que, pendant des années encore, les gymnases resteront vides. J'ai dit que cette époque de transition me plaisait,

que je goûtais une étrange joie à étudier nos fièvres. Parfois, cependant, il me prend des frayeurs à nous voir si frissonnants et si hagards, et c'est alors, comme aujourd'hui, après avoir lu le volume de M. Eugène Paz, que je voudrais avoir un trapèze pour me durcir les bras et me dégager le cerveau.

L'épigraphe est là, sur la muraille, toute flamboyante en face de moi : *Mens sana in corpore sano.*

GERMINIE LACERTEUX

PAR MM. ED. ET J. DE GONCOURT

Je dois déclarer, dès le début, que tout mon être, mes sens et mon intelligence me portent à admirer l'œuvre excessive et fiévreuse que je vais analyser. Je trouve en elle les défauts et les qualités qui me passionnent : une indomptable énergie, un mépris souverain du jugement des sots et des timides, une audace large et superbe, une vigueur extrême de coloris et de pensée, un soin et une conscience artistiques rares en ces temps de productions hâtives et mal venues. Mon goût, si l'on veut, est dépravé; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité maladive remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge.

Je me plais à considérer une œuvre d'art comme un fait isolé qui se produit, à l'étudier comme un cas curieux qui vient de se manifester dans l'intelligence de l'homme. Un enfant de plus est né à la famille des créations humaines; cet enfant a pour moi une physionomie propre, des ressemblances et des traits originaux. Le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né, et je me sens pris d'une grande joie, lorsque je découvre en lui une créature inconnue, un organisme particulier. Celui-là ne vit pas de la vie de tous; dès ce moment, j'ai pour lui la curiosité du médecin qui est mis en face d'une maladie nouvelle. Alors je ne recule devant aucun dégoût; enthousiasmé, je me penche sur l'œuvre saine ou malsaine, et, au delà de la morale, au delà des pudeurs et des puretés, j'aperçois tout au fond une grande lueur qui sert à éclairer l'ouvrage entier, la lueur du génie humain en enfantement.

Rien ne me paraît plus ridicule qu'un idéal en matière de critique. Vouloir rapporter toutes les œuvres à une œuvre modèle, se demander si tel livre remplit telles et telles conditions, est le comble de la puérilité à mes yeux. Je ne puis comprendre cette rage de régenter les tempéraments, de faire la leçon à l'esprit créateur. Une œuvre est simplement une libre et haute manifestation d'une personnalité, et dès lors je n'ai plus pour devoir que de constater quelle est cette personnalité. Qu'importe la foule? J'ai là, entre les mains, un individu; je l'étudie pour lui-même, par curiosité scientifique. La perfection à laquelle je tends est de donner à mes lecteurs l'anatomie rigoureusement exacte du sujet qui m'a été soumis. Moi, j'aurai eu la charge de pénétrer un organisme, de reconstruire un tempérament d'artiste, d'analyser un cœur et une intelligence, selon ma nature; les lecteurs auront le droit d'admirer ou de blâmer, selon la leur.

Je ne veux donc pas ici de malentendu entre moi et le public. J'entends lui montrer, dans toute sa nudité, l'œuvre de MM. de Goncourt, et lui faire toucher du doigt les plaies saignantes qu'elle découvre hardiment. J'aurai le courage de mes admirations. Il me faut analyser page par page, les amours honteuses de Germinie, en étudier les désespoirs et les horreurs. Il s'agit d'un grave débat, celui qui a existé de tout temps entre les fortifiantes brutalités de la vérité et les banalités doucereuses du mensonge.

Imaginez une créature faite de passion et de tendresse, une femme toute chair et toute affection, capable des dernières hontes et des derniers dévouements, lâche devant la volupté au point de quêter des plaisirs comme une louve affamée, courageuse devant l'abnégation au point de donner sa vie pour ceux qu'elle aime. Placez cette femme frémissante et forte dans un milieu grossier qui blessera toutes ses délicatesses, s'adressera à tout le limon qui est en elle, et qui, peu à peu, tuera son âme en l'étouffant sous les ardeurs du corps et l'exaltation des sens. Cette femme, cette créature maudite sera Germinie Lacerteux.

L'histoire de cette fille est simple et peut se lire couramment. Il y a, je le répète, dualité en elle : un être passionné et violent, un être tendre et dévoué. Un combat inévitable s'établit entre ces deux êtres; la victoire que l'un va remporter sur l'autre dépend uniquement des événements de la vie, du milieu. Mettez Germinie dans une autre position, et elle ne succombera pas; donnez-lui un mari, des enfants à aimer, et elle sera excellente mère, excellente épouse. Mais si vous ne lui accordez qu'un amant indigne, si vous tuez son enfant, vous frappez dangereusement sur son cœur, vous la poussez à la folie : l'être tendre et dévoué s'irrite et disparaît, l'être passionné et violent s'exalte et grandit. Tout le livre est dans la lutte entre les besoins du cœur et les besoins du corps, dans la victoire de la débauche sur l'amour. Nous assistons au spectacle navrant d'une déchéance de la nature humaine; nous avons sous les yeux un certain tempérament, riche en vices et en vertus, et nous étudions quel phénomène va se produire dans le sujet au contact de certains faits, de certains êtres. Ici, je l'ai dit et je ne saurais trop le redire, je me sens l'unique cu-

riosité de l'observateur; je n'éprouve aucune préoccupation étrangère à la vérité du récit, à la parfaite déduction des sentiments, à l'art vigoureux et vivant qui va me rendre dans sa réalité un des cas de la vie humaine, l'histoire d'une âme perdue au milieu des luttes et des désespoirs de ce monde. Je ne me crois pas le pouvoir de demander plus qu'une œuvre vraie et énergiquement créée.

Germinie, cette pauvre fille que les délicats vont accueillir avec des marques de dégoût, a cependant des sentiments d'une douceur exquise, des noblesses d'âme grandes et belles. Justement, — voyez quelle est notre misère,— ce sont ces sentiments, ces noblesses, qui en font plus tard la rôdeuse de barrières, l'amante insatiable. Elle tombe d'autant plus bas que son cœur est plus haut. Mettez à sa place une nature sanguine, une grosse et bonne fille, au sang riche et puissant, chez qui les ardeurs du corps ne sont pas contrariées par les ardeurs de l'âme : elle acceptera sans larmes les amours grossières de sa classe, les baisers et les coups; elle perdra un enfant et quittera le père sans que son cœur saigne; elle vivra tranquillement en vie, en pleine santé, dans un air vicié et nauséabond. Germinie a des nerfs de grande dame; elle étouffe au milieu du vice sale et répugnant; elle a besoin d'être aimée dans sa chair et dans son âme; elle est entraînée par sa nature ardente, et elle meurt parce qu'elle ne peut que contenter cette chair de feu, sans jamais pouvoir apaiser cette âme avide d'affection.

Germinie, pour la caractériser d'un mot, aime à cœur et à corps perdus : le jour où le cœur est mort, le corps s'en va droit au cimetière, tué sous des baisers étouffants, brûlé par l'ivresse, endolori par des cilices volontaires.

Le drame est terrible, vous le voyez; il a l'intérêt puissant d'un problème physiologique et psychologique, d'un cas de maladie physique et morale, d'une histoire qui doit être vraie. Le voici, scène par scène; je désire le mettre en son entier sous les yeux du lecteur, pour qu'il soit beaucoup pardonné à Germinie, qui a beaucoup aimé et beaucoup souffert.

Elle vient à Paris à quatorze ans. Son enfance à été celle de toutes les petites paysannes pauvres, des coups et de la misère; une vie de bête chétive et souffrante. A Paris, elle est placée dans un café du boulevard, où les pudeurs de ses quinze ans s'effrayent au contact des garçons. Tout son être se révolte à ces premiers attouchements; elle n'a encore que des sens, et le premier éveil de ces sens est une douleur. C'est alors qu'un vieux garçon de café la viole et la jette à la vie désespérée qu'elle va mener. Ceci est le prologue.

Au début du roman, Germinie est entrée comme domestique chez mademoiselle de Varandeuil, vieille fille noble qui a sacrifié son cœur à son père et à ses parents. Le parallèle entre la domestique et la maîtresse s'impose forcément à l'esprit; les auteurs n'ont pas mis sans raison ces deux femmes en face l'une de l'autre, et ils ont fait preuve de beaucoup d'habileté dans l'opposition de ces deux figures qui se font valoir mutuellement, qui se complètent et s'expliquent. Mademoiselle de Varandeuil a eu le dévouement de Germinie, sans en avoir les fièvres; elle a pu faire abnégation de son corps, vivre par la seule affection qu'elle portait aux gens qui l'entouraient; elle a vieilli dans le courage et l'austérité, sans grandes luttes, ne faiblissant jamais, trouvant un pardon pour toutes les faiblesses. Germinie reste vingt ans au service de cette femme, qui ne vit plus que par le souvenir. Une moitié du roman se passe dans la chambre étroite, froide et recueillie, où se tient paisiblement assise la vieille demoiselle, ignorante des âpretés de l'amour, se mourant avec la tranquillité des vierges; l'autre moitié court les rues, a les frissons et les cris de la débauche, se roule dans la fange. Les auteurs, en plein drame, ouvrent parfois une échappée sur le foyer à demi éteint, auprès duquel sommeille mademoiselle de Varandeuil, et il y a je ne sais quelle douceur infinie à passer des horreurs de la chair à ce spectacle d'une créature plus qu'humaine, qui s'endort dans sa chasteté. Cette figure de vieille fille a plus de hauteur que celle de la jeune bonne hystérique; toutefois, elle est également hors nature, elle se trouve placée à l'autre extrémité de l'amour; il y a eu, devant le désir, abus de courage chez elle, de même qu'il y a eu chez Germinie abus de lâcheté. Aussi souffrent-elles toutes deux dans leur humanité : l'une est frappée de mort à quarante ans, l'autre traîne une vieillesse vide, n'ayant pour amis que des tombeaux.

Germinie va donc avoir deux existences; elle va, pendant vingt ans, épuiser sa double nature, contenter les deux besoins qui l'aident à vivre : se dévouer, aimer sa maîtresse comme une mère, et se livrer aux emportements de sa passion, aux feux qui la brûlent. Elle vivra ses nuits dans les transports de voluptés terribles; elle vivra ses jours dans le calme d'une affection prévenante et inépuisable. La punition de ses nuits sera précisément ses jours; elle tremblera toute sa vie de perdre l'amitié de sa maîtresse, si quelque bruit de ses amours venait jusqu'à elle; et, dans son agonie, elle emportera comme suprême châtiment, la pensée que la pauvre vieille, en apprenant tout, ne viendra pas prier sur sa tombe.

Au premier jour, avant toute souillure volontaire, lorsqu'elle ne connaît encore de l'homme que la violence, Germinie devient dévote. « Elle va à la pénitence comme on va à l'amour. » Ce sont là les premières tendresses de toutes les femmes sensuelles. Elles se jettent dans l'encens, dans les fleurs, dans les dorures des églises, attirées par l'éclat et le mystère du culte. Quelle est la jeune fille qui n'est pas un peu amoureuse de son confesseur? Germinie trouve dans le sien un bon cœur qui s'intéresse à ses larmes et à ses joies; elle aime éperdument cet homme qui la traite en femme. Mais elle se retire bientôt, dévorée de jalousie, le jour où elle rencontre un prêtre au lieu de l'homme qu'elle cherchait.

Elle a besoin de se dévouer, si ce n'est d'aimer. Elle donne ses gages à son beau-frère, qui spécule sur elle, en l'apitoyant sur le sort d'une de ses nièces qu'elle lui a confiée. Puis, elle apprend que cette nièce est morte, et son cœur est vide de nouveau.

Elle rencontre enfin l'homme qui doit tuer son cœur, lui mettre sur les épaules la croix

qu'elle portera la vie entière. Cet homme est le fils d'une crémière voisine, madame Jupillon; elle le connaît presque enfant et se met à l'aimer sans en avoir conscience. Par la jalousie irraisonnée, elle souffre des caresses d'une autre femme, et demeure tremblante sous le premier baiser qu'il lui donne. C'en est fait; le cœur et le corps ont parlé. Mais elle est forte encore. « Elle écarte sa chute, elle repousse ses sens. » L'amour lui rend la gaieté et l'activité; elle se fait la domestique de la crémière, elle se voue aux intérêts de la mère et du fils. Cette époque est l'aube blanche de cette vie qui doit avoir un midi et un soir si sombres et si fangeux. Germinie, bien que souillée par une première violence, dont on ne saurait lui demander compte, a alors la pureté d'une vierge par son affection profonde, par son abnégation entière. Le mal n'est pas en elle, il est dans la mère et le fils, dans ces affreux Jupillon, canailles qui suent le vice et la honte. La mère a des tolérances calculées, des spéculations ignobles; le fils considère l'amour comme « la satisfaction d'une certaine curiosité du mal, cherchant dans la connaissance et la possession d'une femme le droit et le plaisir de la mépriser. » C'est à ce jeune coquin que se livre la pauvre fille; « elle se laisse arracher par l'ardeur du jeune homme ce qu'elle croyait donner d'avance à l'amour du mari. » Est-elle si coupable, et ceux qui seront tentés de lui jeter la pierre, devront-ils négliger de suivre pas à pas les faits qui la conduisent à la chute, en lui en cachant l'effroi?

Germinie est bientôt abandonnée. Son amant court les bals des barrières, et, conduite par son cœur, elle le suit, elle va l'y chercher. La débauche ne veut pas d'elle; elle est trop vieille. Ce que son orgueil et sa jalousie ont à souffrir, est indicible. Puis, lorsqu'elle est admise, on lui facilite la honte par la familiarité qu'on lui témoigne. Dès lors, elle a jugé Jupillon, elle sent qu'elle ne peut se l'attacher que par des présents, et comme elle n'a pas la force de la séparation, elle consacre toutes ses épargnes, tous ses bijoux, à lui acheter un fonds de ganterie. Sans doute, il y a dans ce don l'emportement et les calculs de la passion, mais il y a aussi le plaisir de donner, le besoin de rendre heureux.

Un instant on peut croire Germinie sauvée. Elle a un enfant. La mère va sanctifier l'amante. Puisqu'il faut un amour à ce pauvre cœur en peine, il aura l'amour d'un fils, il vivra en paix dans cette tendresse. L'enfant meurt, Germinie est perdue.

Ses affections tournent à la haine, sa sensibilité s'irrite, ses jalousies deviennent puériles et terribles. Repoussée par son amant, elle cherche dans l'ivresse l'oubli de ses chagrins et de ses ardeurs. Elle s'avilit, elle se prépare à la vie de débauches qu'elle va mener tout à l'heure. On tue le cœur, la chair se dresse et triomphe.

Mais Germinie n'a pas épuisé tous ses dévouements. Elle a donné ses derniers quarante francs à Jupillon, lorsqu'elle était sur le point d'accoucher, se condamnant ainsi à se rendre à la Bourbe. Elle accomplit maintenant un dernier sacrifice. Les Jupillon, qui l'ont chassée de chez eux, l'attirent de nouveau, lorsque le fils est tombé au sort. Ils la connaissent. Elle emprunte à droite et à gauche, sou à sou, les deux mille trois cents francs nécessaires pour racheter le jeune homme. Sa vie entière est engagée, elle se doit à sa dette; elle a donné à son amant plus que le présent, elle a donné l'avenir.

C'est alors qu'elle acquiert la certitude complète de son abandon; elle rencontre Jupillon avec une autre femme et n'obtient des rendez-vous avec lui qu'à prix d'argent. Elle boit davantage, elle a horreur d'elle-même; mais elle ne peut s'arrêter dans le sentier sanglant qu'elle descend. Un jour, elle vole vingt francs à mademoiselle de Varandeuil pour les donner à Jupillon. C'est ici le point extrême, Germinie ne saurait aller plus loin. Elle ment par amour, elle se dégrade par amour, elle vole par amour. Mais elle ne peut voler deux fois, et Jupillon la fait mettre à la porte par une de ses maîtresses.

Les chutes morales suivent les chutes physiques. L'intelligence abandonne Germinie, la pauvre fille devient malpropre et presque idiote. Elle serait morte vingt fois, si elle n'avait à son côté une personne qui pût encore la respecter et la chérir. Ce qui la soutient, c'est l'estime de mademoiselle de Varandeuil. Les auteurs ont bien compris que l'estime lui était nécessaire, et ils lui ont donné pour compagne une femme qui ignore. Je ne puis m'empêcher de citer quelques lignes qui montrent combien Germinie se débattait dans son avilissement. « Elle cédait à l'entraînement de la passion; mais aussitôt qu'elle y avait cédé, elle se prenait en mépris. Dans le plaisir même, elle ne pouvait s'oublier entièrement et se perdre. Il se levait toujours dans sa distraction l'image de mademoiselle avec son austère et maternelle figure. A mesure qu'elle s'abandonnait et descendait de son honnêteté, Germinie ne sentait pas l'impudeur lui venir. Les dégradations où elle s'abîmait ne la fortifiaient point contre le dégoût et l'horreur d'elle-même. »

Enfin se joue le dernier acte du drame, le plus terrible et le plus écœurant de tous. Germinie ne peut vivre avec le souvenir de son amour enseveli; la chair la tourmente et l'emporte. Elle prend un second amant, et les voluptés qui la secouent alors ont tous les déchirements de la douleur. Une seule chose reste dans les ruines de son être, son affection pour mademoiselle de Varandeuil. Elle quitte Gautruche, qui lui dit de choisir entre lui et sa vieille maîtresse, et dès lors elle appartient à tous. Elle va le soir, dans l'ombre des murs; elle rôde les barrières, elle est toute impureté et scandale. Mais le hasard veut bien lui accorder une mort digne; elle rencontre Jupillon, elle se purifie presque dans l'amour qui s'éveille de nouveau et lui monte du cœur; elle le suit, et, une nuit, par un temps d'orage, elle reste au volet du jeune homme, écoutant sa voix, laissant l'eau du ciel la pénétrer et lui préparer sa mort.

Son énergie ne l'abandonne pas un instant. Elle lutte, elle essaie de mentir à la mort. Elle se refuse à la maladie, voulant mourir debout. Lorsque ses forces l'ont trahie et qu'elle expire à l'hôpital, son visage demeure impénétrable. Mademoiselle de Varandeuil, en face de son cadavre, ne peut deviner quelle pensée terrible a labouré sa face et dressé ses cheveux. Puis, lorsque, le lendemain, la vieille fille ap-

prend tout, elle se révolte contre tant de mensonges et tant de débauches; le dégoût lui fait maudire Germinie. Mais le pardon est doux aux bonnes âmes. Mademoiselle de Varandeuil se souvient du regard et du sourire de la pauvre morte; elle se rappelle avoir vu en elle une telle tristesse, un tel dévouement, qu'une immense pitié lui vient et qu'elle se sent le besoin de pardonner, se disant que les morts que l'on maudit doivent dormir d'un mauvais sommeil. Elle va au cimetière, elle qui a la religion des tombeaux, et cherche une croix sur la fosse commune; ne pouvant trouver, elle s'agenouille entre deux croix portant les dates de la veille et du lendemain de l'enterrement de Germinie. « Pour prier sur elle, il fallait prier au petit bonheur entre deux dates, — comme si la destinée de la pauvre fille avait voulu qu'il n'y eût, sur la terre, pas plus de place pour son corps que pour son cœur. »

Telle est cette œuvre, qui va sans doute être vivement discutée. J'ai pensé qu'on ne pouvait bien la juger que sur une analyse complète. Elle contient, je l'avoue, des pages d'une vérité effrayante, les plus remarquables peut-être comme éclat et comme vigueur; elle a une franchise brutale qui blessera les lecteurs délicats. Pour moi, j'ai déjà dit combien je me sentais attiré par ce roman, malgré ses crudités, et je voudrais pouvoir le défendre contre les critiques qui se produiront certainement.

Les uns s'attaqueront au genre lui-même, prononceront avec force soupirs le mot réalisme et croiront du coup avoir foudroyé les auteurs. Les autres, gens plus avancés et plus hardis, ne se plaindront que de l'excès de la vérité, et demanderont pourquoi descendre si bas. D'autres, enfin, condamneront le livre, l'accusant d'avoir été écrit à un point de vue purement médical et de n'être que le récit d'un cas d'hystérie.

Je ne sais si je dois prendre la peine de répondre aux premiers. Ce que l'on se plaît encore à appeler réalisme, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails, a produit des œuvres si remarquables, dans ces derniers temps, que le procès devrait être jugé aujourd'hui. Eh oui ! bonnes gens, l'artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain, de s'intéresser à nos plus petites particularités, de peindre les horizons dans leurs minuties et de les mettre de moitié dans nos joies et dans nos douleurs.

Par grâce, laissez-le créer comme bon lui semble; il ne vous donnera jamais la création telle qu'elle est; il vous la donnera toujours vue à travers son tempérament. Que lui demandez-vous donc, je vous prie? Qu'il obéisse à des règles, et non à sa nature, qu'il soit un autre, et non lui? Mais cela est absurde. Vous tuez la gaieté de cœur, l'initiative créatrice, vous mettez des bornes à l'intelligence, et vous n'en connaissez pas les limites. Il est si facile pourtant de ne pas s'embarrasser de tout ce bagage de restrictions et de convenances. Acceptez chaque œuvre comme un monde inconnu, comme une terre nouvelle qui va nous donner peut-être des horizons nouveaux. Eprouvez-vous donc un si violent chagrin à ajouter une page à l'histoire littéraire de votre pays? Je vous accorde que le passé a eu sa grandeur; mais le présent est là, et ses manifestations, si imparfaites qu'elles soient, sont une des faces de la vie intellectuelle. L'esprit marche, vous en étonnez-vous? Votre tâche est de constater ses nouvelles formes, de vous incliner devant toute œuvre qui vit. Qu'importent la correction, les règles suivies, l'ensemble parfait; il est telles pages écrites à peine en français qui l'emportent à mes yeux sur les ouvrages les mieux conduits, car elles contiennent toute une personnalité, elles ont le mérite suprême d'être uniques et inimitables. Lorsqu'on sera bien persuadé que le véritable artiste vit solitaire, lorsqu'on cherchera avant tout un homme dans un livre, on ne s'inquiétera plus des différentes écoles, on considérera chaque œuvre comme le langage particulier d'une âme, comme le produit unique d'une intelligence.

A ceux qui prétendent que MM. de Goncourt ont été trop loin, je répondrai qu'il ne saurait en principe y avoir de limite dans l'étude de la vérité. Ce sont les époques et les langages qui tolèrent plus ou moins de hardiesse; la pensée a toujours la même audace. Le crime est donc d'avoir dit tout haut ce que beaucoup d'autres pensent tout bas. Les timides vont opposer madame Bovary à Germinie Lacerteux. Une femme mariée, une femme de médecin, passe encore; mais une domestique, une vieille fille de quarante ans, cela ne se peut souffrir. Puis les amours des héros de M. Flaubert sont encore des amours élégantes et raffinées, tandis que celles des personnages de MM. de Goncourt se traînent dans le ruisseau. En un mot, il y a là deux mondes différents : un monde bourgeois, obéissant à certaines convenances, mettant une certaine mesure dans l'emportement de ses passions, et un monde ouvrier, moins cultivé, plus cynique, agissant et parlant. Selon nos temps hypocrites, on peut peindre l'un, on ne saurait s'occuper de l'autre. Demandez pourquoi, en faisant observer qu'au fond les vices sont parfaitement les mêmes. On ne saura que répondre. Il nous plaît d'être chatouillés agréablement, et même ceux d'entre nous qui prétendent aimer la vérité n'aiment qu'une certaine vérité, celle qui ne trouble pas le sommeil et ne contrarie pas la digestion.

Un reproche fondé, qui être peut fait à *Germinie Lacerteux*, est celui d'être un roman médical, un cas curieux d'hystérie. Mais je ne pense pas que les auteurs désavouent un instant la grande place qu'ils ont accordée à l'observation physiologique. Certainement leur héroïne est malade, malade de cœur et malade de corps; ils ont tout à la fois étudié la maladie de son corps et celle de son cœur. Où est le mal, je vous prie? Un roman n'est-il pas la peinture de la vie, et ce pauvre corps est-il si damnable pour qu'on ne s'occupe pas de lui? Il joue un tel rôle dans les affaires de ce monde, qu'on peut bien lui donner quelque attention, surtout lorsqu'il mène une âme à sa perte, lorsqu'il est le nœud même du drame.

Il est permis d'aimer ou de ne pas aimer l'œuvre de MM. de Goncourt; mais on ne saurait lui refuser des mérites rares. On trouve dans le livre un souffle de Balzac et de M. Flaubert; l'analyse y a la pénétrante finesse de l'auteur d'*Eugénie Grandet;* les descriptions, les paysages y ont l'éclat et l'énergique vérité de l'auteur de

Madame Bovary. Le portrait de mademoiselle de Varandeuil, un chapitre que je recommande, est digne de *la Comédie humaine.* La promenade à la chaussée Clignancourt, le bal de *la Boule noire,* l'hôtel garni de Gautruche, la fosse commune, sont autant de pages admirables de couleur et d'exactitude. Cette œuvre fiévreuse et maladive a un charme provocant; elle monte à la tête comme un vin puissant; on s'oublie à la lire, mal à l'aise et goûtant des délices étranges.

Il y a, sans doute, une relation intime entre l'homme moderne, tel que l'a fait une civilisation avancée, et ce roman de ruisseau, aux senteurs âcres et fortes. Cette littérature est un des produits de notre société, qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain. Tout souffre, tout se plaint dans les ouvrages du temps; la nature est associée à nos douleurs, l'être se déchire lui-même et se montre dans sa nudité. MM. de Goncourt ont écrit pour les hommes de nos jours; leur Germinie n'aurait pu vivre à aucune autre époque que la nôtre; elle est fille du siècle. Le style même des écrivains, leur procédé a je ne sais quoi d'excessif qui accuse une sorte d'exaltation morale et physique; c'est tout à la fois un mélange de crudité et de délicatesse, de mièvreries et de brutalités, qui ressemble au langage doux et passionné d'un malade.

Je définirai l'impression que m'a produite le livre, en disant que c'est le récit d'un moribond dont la souffrance a agrandi les yeux, qui voit face à face la réalité, et qui nous la donne dans ses plus minces détails, en lui communiquant la fièvre qui agite son corps et les désespoirs qui troublent son âme.

Pour moi, l'œuvre est grande, en ce sens qu'elle est, je le répète, la manifestation d'une forte personnalité, et qu'elle vit largement de la vie de notre âge. Je n'ai point souci d'autre mérite en littérature. Mademoiselle de Varandeuil, la vieille fille austère, a pardonné; je vais m'agenouiller à son côté, sur la fosse commune, et je pardonne comme elle à cette pauvre Germinie, qui a tant souffert dans son corps et dans son cœur.

GUSTAVE DORÉ

L'artiste dont je viens d'écrire le nom, est à coup sûr une des personnalités les plus curieuses et les plus sympathiques de notre temps. S'il n'a pas la profondeur, la solidité des maîtres, il a la vie et la rapide intuition d'un écolier de génie. Sa part est si large, que je ne crains pas de le blesser en l'étudiant tel qu'il est, dans la vérité de sa nature. Il a assez de méchants amis qui l'accablent sous le poids de lourdes et indigestes louanges, pour qu'un de ses véritables admirateurs l'analyse en toute franchise, fouille son talent, sans lui jeter au nez un encens dans lequel il ne s'aperçoit peut-être plus lui-même.

Gustave Doré, pour le juger d'un mot, est un improvisateur, le plus merveilleux improvisateur du crayon qui ait jamais existé. Il ne dessine ni ne peint : il improvise; sa main trouve des lignes, des ombres et des lumières, comme certains poètes de salon trouvent des rimes, des strophes entières. Il n'y a pas incubation de l'œuvre; il ne caresse point son idée, ne la cisèle point, ne fait aucune étude préparatoire. L'idée vient, instantanée; elle le frappe avec la rapidité et l'éblouissement de l'éclair, et il la subit sans la discuter, il obéit au rayon d'en haut. D'ailleurs, il n'a jamais attendu; dès qu'il a le crayon aux doigts, la bonne muse ne se fait pas prier; elle est toujours là, au côté du poète, les mains pleines de rayons et de ténèbres, lui prodiguant les douces et les terribles visions qu'il retrace d'une main prompte et fiévreuse. Il a l'intuition de toutes choses, et il crayonne des rêves, comme d'autres sculptent des réalités.

Je viens de prononcer le mot qui est la grande critique de l'œuvre de Gustave Doré. Jamais artiste n'eut moins que lui le souci de la réalité. Il ne voit que ses songes, il vit dans un pays idéal dont il nous rapporte des nains et des géants, des cieux radieux et de larges paysages. Il loge à l'hôtellerie des fées, en pleine contrée les rêves. Notre terre l'inquiète peu : il lui faut les terres infernales et célestes de Dante, le monde fou de don Quichotte, et, aujourd'hui, il voyage en ce pays de Chanaan, rouge du sang humain et blanc des aurores divines.

Le mal en tout ceci est que le crayon n'entre pas, qu'il effleure seulement le papier. L'œuvre n'est pas solide; il n'y a point, sous elle, la forte charpente de la réalité pour la tenir ferme et debout. Je ne sais si je me trompe, Gustave Doré a dû abandonner de bonne heure l'étude du modèle vivant, du corps humain dans sa vérité puissante. Le succès est venu trop tôt; le jeune artiste n'a pas eu à soutenir la grande lutte, pendant laquelle on fouille avec acharnement la nature humaine. Il n'a pas vécu ignoré, dans le coin d'un atelier, en face d'un modèle dont on analyse désespérément chaque muscle; il ignore sans doute cette vie de souffrances, de doute, qui vous fait aimer d'un amour profond la réalité nue et vivante. Le triomphe l'a surpris en pleine étude, lorsque d'autres cherchent encore patiemment le juste et le vrai. Son imagination riche, sa nature pittoresque et ingénieuse lui ont semblé des trésors inépuisables dans lesquels il trouverait toujours des spectacles et des effets nouveaux, et il s'est lancé bravement dans le succès, n'ayant pour soutiens que ses rêves, tirant tout de lui, créant à nouveau, dans le cauchemar et la vision, le ciel et la terre de Dieu.

Le réel, il faut le dire, s'est vengé parfois. On ne se renferme pas impunément dans le songe; un jour vient où la force manque pour jouer ainsi au créateur. Puis, lorsque les œuvres sont trop personnelles, elles se reproduisent fatalement; l'œil du visionnaire s'emplit toujours de la même vision, et le dessinateur adopte certaines formes dont il ne peut plus se débarrasser. La réalité, au contraire, est une bonne mère qui nourrit ses enfants d'aliments toujours nouveaux; elle leur offre, à chaque heure, des faces différentes; elle se présente à eux, profonde, infinie, pleine d'une vitalité sans cesse renaissante.

Aujourd'hui, Gustave Doré en est à ce point: il a fouillé, épuisé son trésor en enfant prodigue; il a donné avec puissance et relief tous les rêves qui étaient en lui, et il les a même donnés plusieurs fois. Les éditeurs ont assiégé son atelier; ils se sont disputé ses dessins que la critique tout entière a accueillis avec admiration. Rien ne manque à la gloire de l'artiste, ni l'argent, ni les applaudissements. Il a établi un vaste chantier, où il produit sans relâche; trois, quatre publications sont là, menées de front, avec une égale verve; le dessinateur passe de l'une à l'autre sans faiblir, sans mûrir ses pensées, ayant foi en sa bonne muse qui lui souffle le mot divin au moment propice. Tel est le labeur colossal, la tâche de géant que sa réussite lui a imposée, et que sa nature particulière lui a fait accepter avec un courage insouciant.

Il vit à l'aise dans cette production effrayante qui donnerait la fièvre à tout autre. Certains critiques s'émerveillent sur cette façon de travailler; ils font un éloge au jeune artiste de l'effroyable quantité de dessins qu'il a déjà produits. Le temps ne fait rien à l'affaire, et, quant à moi, j'ai toujours tremblé pour ce prodigue qui se livrait ainsi, qui épuisait ses belles facultés, dans une sorte d'improvisation continuelle. La pente est glissante : l'atelier des artistes en vogue devient parfois une manufacture; les gens de commerce sont là, à la porte, qui pressent le crayon ou le pinceau, et l'on arrive peu à peu à faire, en leur collaboration, des œuvres purement commerciales. Qu'on ne pousse donc pas l'artiste à nous étonner, en publiant chaque année une œuvre qui demanderait dix ans d'études; qu'on le modère plutôt et qu'on lui conseille de s'enfermer au fond de son atelier pour y composer, dans la réflexion et le travail, les grandes épopées que son esprit conçoit avec une si remarquable intuition.

Gustave Doré a trente-trois ans. C'est à cet âge qu'il a cru devoir s'attaquer au grand poème humain, à ce recueil de récits terribles ou souriants que l'on nomme *la Sainte Bible*. J'aurais aimé qu'il gardât cette œuvre pour dernier labeur, pour le travail grandiose qui eût consacré sa gloire. Où trouvera-t-il maintenant un sujet plus vaste, plus digne d'être étudié avec amour, un sujet qui offre plus de spectacles doux ou terrifiants à son crayon créateur? S'il est vrai que l'artiste soit fatalement forcé de produire des œuvres de plus en plus puissantes et fortes, je tremble pour lui, qui cherchera en vain un second poème plus fécond en visions sublimes. Lorsqu'il voudra donner l'œuvre dans laquelle il mettra tout son cœur et toute sa chair, il n'aura plus les légendes rayonnantes d'Israël, et je ne sais vraiment à quelle autre épopée il pourrra demander un égal horizon.

Je n'ai pas, d'ailleurs, mission d'interroger l'artiste sur son bon plaisir. L'œuvre est là, et je dois seulement l'analyser et la présenter au public.

Je me demande, avant tout, quelle a été la grande vision intérieure de l'artiste, lorsque, ayant arrêté qu'il entreprendrait le rude labeur, il a fermé les yeux pour voir se dérouler le poème en spectacles imaginaires. Etant donnée la nature merveilleuse et particulière de Gustave Doré, il est facile d'assister aux opérations qui ont dû avoir lieu dans cette intelligence : les légendes se sont succédé, les unes claires et lumineuses, toutes blanches, les autres sombres et effrayantes, rouges de sang et de flammes. Il s'est abîmé dans cette immense vision, il a monté dans le rêve, il a eu une suprême joie en sentant qu'il quittait la terre, qu'il laissait là les réalités et que son imagination allait pouvoir vagabonder à l'aise dans les cauchemars et dans les apothéoses. Toute la grande famille biblique s'est dressée devant lui; il a vu ces personnages que les souvenirs ont grandis et ont mis hors de l'humanité; il a aperçu cette terre d'Egypte, cette terre de Chanaan, pays merveilleux qui semblent appartenir à un autre monde; il a vécu en intimité avec les héros des anciens contes, avec des paysages emplis de ténèbres et d'aubes miraculeuses. Puis, l'histoire de Jésus, plus adoucie, tendre et sévère, lui a ouvert des horizons recueillis, dans lesquels ses rêves se sont élargis et ont pris une sérénité profonde. C'était là le champ vaste qu'il fallait au jeune audacieux. La terre l'ennuie, la terre bête que nous foulons de nos jours, et il n'aime que les terres célestes, celles qu'il peut éclairer de lumières étranges et inconnues. Aussi a-t-il exagéré le rêve; il a voulu écrire de son crayon une Bible féerie, une suite de scènes semblant faire partie d'un drame gigantesque qui s'est passé on sait où, dans quelque sphère lointaine.

L'œuvre a deux notes, deux notes éternelles qui chantent ensemble : la blancheur des puretés premières, des cœurs tendres, et les ténèbres épaisses des premiers meurtres, des âmes noires et cruelles. Les spectacles se suivent, ils sont tout lumière ou tout ombre. L'artiste a cru devoir appuyer sur ce double caractère, et il est arrivé que son talent se prêtait singulièrement à rendre les clartés pures de l'Eden et les obscurités des champs de bataille envahis par la nuit et la mort, les blancheurs de Gabriel et de Marie dans l'éblouissement de l'Annonciation, et les horreurs livides, les éclairs sombres, l'immense pitié sinistre du Golgotha.

Je ne puis le suivre dans sa longue vision. Il n'a mis que deux ou trois ans pour rêver ce monde, et sa main a dû, au jour le jour, improviser les mille scènes diverses du drame. Chaque gravure n'est, je le répète, que le songe particulier que l'artiste a fait après avoir lu un verset de la Bible; je ne puis appeler cela qu'un songe, parce que la gravure ne vit pas de notre vie, qu'elle est trop blanche ou trop noire, qu'elle semble être le dessin d'un décor de théâtre, pris lorsque la féerie se termine dans les gloires rayonnantes de l'apothéose. L'improvisateur a écrit sur les marges ses impressions, en dehors de toute réa-

lité et de toute étude, et son talent merveilleux a donné, à certains dessins, une sorte d'existence étrange qui n'est point la vie, mais qui est tout au moins le mouvement.

J'ai encore devant les yeux le dessin intitulé *Achan lapidé :* Achan est étendu, les bras ouverts, au fond d'un ravin, les jambes et le ventre écrasés, broyés sous d'énormes dalles, et du ciel noir, des profondeurs effrayantes de l'horizon, arrivent lentement, un à un, en une file démesurée, les oiseaux de proie qui vont se disputer les entrailles que les pierres ont fait jaillir. Tout le talent de Gustave Doré est dans cette gravure qui est un cauchemar merveilleusement traduit et mis en relief. Je citerai encore la page où l'Arche, arrêtée sur le sommet du mont Ararat, se profile sur le ciel clair en une silhouette énorme, et cette autre page qui montre la fille de Jephté au milieu de ses compagnes, pleurant, dans une aurore douce, sa jeunesse et ses belles amours qu'elle n'aura point le temps d'aimer.

Je devrais tout citer, tout analyser, pour me mieux faire entendre. L'œuvre part des douceurs de l'Eden; son premier cri de douleur et d'effroi est le Déluge, cri bientôt apaisé par la vie sereine des patriarches, dont les blanches filles s'en vont aux fontaines, dans leur sourire et leur tranquille virginité. Puis vient l'étrange terre d'Egypte, avec ses monuments et ses horizons; l'histoire de Joseph et celle de Moïse nous sont contées avec un luxe inouï de costumes et d'architectures, avec toute la douceur du jeune enfant de Jacob, toute l'horreur des Dix Plaies et du Passage de la Mer Rouge. Alors commence l'histoire rude et poignante de cette terre de Judée, qui a bu plus de sang humain que d'eau de pluie : Samson et Dalila, David et Goliath, Judith et Holopherne, les géants bêtes et les femmes cruelles, les terreurs de la trahison et du meurtre. La légende d'Elie est le premier rayon divin et prophétique trouant cette nuit sanglante; puis viennent les deux contes de Tobie et d'Esther, et ce sanglot de douleur, ce sanglot si profondément humain dans sa désespérance, que pousse Job râclant ses plaies sur le fumier de sa misère. Les vengeurs se dressent alors, la bouche pleine de lamentations et de menaces, ces vengeurs de Dieu, Isaïe, Jérémie, Ezéchiel, Baruch, Daniel, Amos, sombres figures qui dominent Israël, maudissant l'humanité féroce, annonçant la rédemption.

La rédemption est cette idylle austère et attendrie qui va, des rayonnements de l'Annonciation, aux larmes du Calvaire. Voici la Crèche et la Fuite en Egypte, Jésus dans le Temple, disant ses premières vérités, et Jésus aux noces de Cana, faisant son premier miracle. J'aime moins cette seconde partie de l'œuvre; l'artiste avait à lutter contre la banalité de sujets traités par plus de dix générations de peintres et de dessinateurs, et il paraît s'être plu, par je ne sais quel sentiment, à atténuer son originalité, à nous donner le Jésus, la Sainte-Vierge, les apôtres de tout le monde. Sa femme adultère, son Hérodiade, sa Transfiguration, toutes ces scènes et tous ces types connus se présentent à nous comme de vieilles gravures aimées de notre enfance, que nous reconnaissons et que nous accueillons volontiers. Il ne s'est pas assez affranchi de la tradition. Lorsque commence le drame de la Croix, Gustave Doré se retrouve avec ses larges ombres, ses terreurs noires et raides traversées d'éclairs livides. Au dénouement, l'artiste retrace les visions de saint Jean, et le coup de trompette solennel et terrible du Jugement dernier termine l'œuvre dont le début a été le geste large de Jéhovah emplissant le monde de lumière.

Telle est l'œuvre. J'espère que ce résumé rapide la fera connaître à ceux qui sont familiers avec le talent de Gustave Doré. Ce talent consiste surtout dans les qualités pittoresques et dramatiques de la vue intérieure. L'artiste, dans son intuition rapide, saisit toujours le point intéressant du drame, le caractère dominant, les lignes sur lesquelles il faut appuyer. Cette sorte de vision est servie par une main habile, qui rend avec relief et puissance la pensée du dessinateur à l'instant même où elle se formule. De là ce mouvement tragique ou comique qui emplit les gravures; de là ces fortes oppositions, ces belles taches qui s'enlèvent sur le fond, cette apparence étrange et attachante des dessins, qui se creusent et s'agitent dans une sorte de rêve bizarre et grandiose.

De là aussi les défauts. L'artiste n'a que deux songes : le songe pâle et tendre qui emplit l'horizon de brouillards, efface les figures, lave les teintes, noie la réalité dans les visions du demi-sommeil, et le songe cauchemar, tout noir, avec des éclairs blancs, la nuit profonde éclairée par de minces jets de lumière électrique. On dirait par instants, je l'ai déjà dit, assister au cinquième acte d'une féerie, lorsque l'apothéose resplendit aux lueurs des feux de Bengale. Du noir et du blanc, par plaques; un monde de carton, sinistre, il est vrai, et animé par d'effrayantes hallucinations.

L'effet est terrible, les yeux sont charmés ou terrifiés, l'imagination est conquise; mais n'approchez pas trop de la gravure, ne l'étudiez pas, car vous verriez alors qu'il n'y a que du relief et de l'étrangeté, que tout n'est qu'ombres et reflets. Ces hommes ne peuvent vivre, parce qu'ils n'ont ni os ni muscles; ces paysages et ces cieux n'existent pas, parce que le sommeil seul a ces horizons bizarres peuplés de figures fantastiques, ces pays merveilleux dont les arbres et les rocs ont une majestueuse ampleur ou une raideur sinistre. La folle du logis est maîtresse; elle est la bonne muse qui, de sa baguette, crée les terres que l'artiste rêve en face des poèmes.

S'il me fallait conclure, — ce dont Dieu me garde, — je supplierais Gustave Doré d'avoir pitié de son étrange talent, de ses facultés merveilleuses. Qu'il ne les surmène pas, qu'il prenne son temps et travaille ses sujets. Il est certainement un des artistes les plus singulièrement doués de notre époque; il pourrait en être un des plus vivants, s'il voulait reprendre des forces dans l'étude de la nature vraie et puissante, autrement grande que tous ses songes. S'il est tellement en dehors de la vie, qu'il se sente mal à l'aise en face des vérités, qu'il s'en tienne à son monde menteur, et je l'admirerai comme une personnalité curieuse et particulière. Mais s'il pense lui-même que l'étude du vrai doive le grandir, qu'il se hâte de rendre son talent plus solide et plus profond, et il gagnera en génie ce qu'il aura gagné en réalité.

Tel est le jugement d'un réaliste sur l'idéaliste Gustave Doré.

J'ai encore des éloges à donner. Un autre artiste s'est mis de la partie et a enrichi la Bible d'entre-colonnes, de culs-de-lampe et de fleurons d'une délicatesse exquise. M. Giacomelli n'est point précisément un inconnu : il a publié, en 1864, une étude sur Raffet, dans laquelle il a parlé avec enthousiasme de ce dessinateur, d'une vérité si originale ; cette année même, il a illustré d'une façon charmante un livre de M. de la Palme. Il y a un contraste étrange entre la pureté de son trait et la ligne fiévreuse et tourmentée de Gustave Doré. Ce ne sont là, je le sais, que de simples ornements, mais ils témoignent d'un véritable sentiment artistique, plein de goût et de grâce. Je voudrais le voir faire son œuvre à part. Le grand visionnaire, l'improvisateur, qui a déjà parlé la langue de Dante et de Cervantès, qui parle aujourd'hui la langue de Dieu, l'écrase de toute la tempête de nos rêve.

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS

Étant donné Victor Hugo et des sujets d'idylles et d'églogues, Victor Hugo ne pouvait produire une œuvre autre que *les Chansons des rues et des bois*.

Telle est le théorème que je me propose de démontrer.

Je répondrai ainsi aux étonnements de certains critiques, aux attaques singulières dont le poète est l'objet en ce moment. On ne tient nul compte de son passé poétique, on ne s'est point interrogé sur la tournure de son esprit, et chaque lecteur semble vouloir exiger de lui l'œuvre particulière qu'il a rêvée. Le titre du nouveau volume de poésies étant connu, les têtes ont travaillé : chacun a imaginé, selon son tempérament, des tableaux traités d'une certaine façon ; chacun a construit de toutes pièces un recueil contenant telles et telles choses. Puis, lorsqu'on a lu le volume, il y a eu forcément déception ; on s'est irrité contre ce livre, dont le titre mentait ; contre ce chansonnier, qui ne rimait pas de chansons ; contre ce poète, qui se promenait dans les rues et dans les bois, ne voyant pas ce que voient les autres et voyant ce que les autres ne voient pas.

Je ne cesserai de le répéter, la critique, telle qu'elle est exercée, me paraît être une monstrueuse injustice. En dehors de l'observation, de la simple constatation du fait, en dehors de l'historique et de l'analyse exacte des œuvres, tout n'est que bon plaisir, fanatisme ou indifférence. Il ne doit pas y avoir de dogme littéraire ; chaque œuvre est indépendante et demande à être jugée à part. La science du beau est une drôlerie inventée par les philosophes pour la plus grande hilarité des artistes. Jamais on n'obtiendra une vérité absolue, en cette matière, parce que l'ensemble de toutes les vérités passées ne peut constituer qu'une vérité relative que viendra rendre fausse la vérité de demain. C'est dire que l'esprit humain est infini dans ses créations et que nous ne pouvons le réglementer ; certes, je ne crois pas qu'il y ait progrès, mais je crois qu'il y a enfantement perpétuel et dissemblance profonde entre les œuvres enfantées. La création qui se continue en nous change l'humanité à chaque heure ; les sociétés sont autres, les artistes voient et pensent différemment. C'est ainsi que l'art marche dans les siècles, toujours mis en œuvre par des hommes nouveaux, ayant toujours des expressions nouvelles au milieu de nouvelles sociétés.

En présence de cet enfantement continu, en présence de ces milliers d'œuvres qui toutes sont filles uniques, je vous demande un peu s'il n'est pas puéril de monter en chaire et de dicter gravement des préceptes. Songez donc au ridicule personnage que vous jouez, lorsque vous vous écriez : « Moi, je n'aurais pas fait ainsi. — Ce n'est pas le ton de l'idylle. — J'espérais tout autre chose... » Et que nous importe ce que vous auriez fait, ce que vous espériez ! Vous comprenez étrangement le métier de critique, à mon avis. Nous ne vous demandons pas vos impressions ; chacun de nous a les siennes qui valent les vôtres et qui ne prouvent rien de plus que les vôtres. Vous êtes juge, vous n'être plus homme ; vous avez la seule mission d'étudier dans une œuvre un certain état du génie humain ; vous devez accepter toutes les manifestations artistiques avec un égal amour, comme le médecin accepte toutes les maladies, car dans chacune de ces manifestations vous trouverez un sujet à analyse et à étude physiologique et psychologique. Le grand intérêt n'est pas telle œuvre ou tel auteur ; il s'agit, avant tout, de la vérité humaine, il s'agit de pénétrer l'esprit et la chair, de reconstruire dans sa vérité un homme aux facultés particulières et puissantes. Contentez-vous, pour l'amour de Dieu ! de cette simple besogne d'anatomiste ; ne vous fatiguez pas à vouloir changer une créature pour la créer de nouveau au gré de vos caprices ; étudiez-la telle quelle est, montrez-la-nous dans sa réalité, n'ayez pas la sotte pensée de croire que le ciel, en nous la donnant plus parfaite, nous l'aurait donnée plus grande.

Chaque fois que je vais rendre compte d'un livre, je me sens l'impérieux besoin de faire ma profession de foi, tellement je crains qu'on ne se trompe sur mes intentions. Je ne me donne la mission ni d'approuver ni de blâmer ; je me contente d'analyser, de constater, de disséquer l'œuvre et l'écrivain, et de dire ensuite ce que j'ai vu. Je suis simplement un curieux impitoyable qui voudrait démonter la machine hu-

maine, rouage par rouage, pour voir un peu comment le mécanisme fonctionne et arrive à produire de si étranges effets.

Pour quiconque a étudié cette machine puissante, sujette à des détraquements grandioses, qui nous a donné les *Feuilles d'automne* et *les Misérables*, *Hernani* et *les Contemplations*, il n'y a pas dû avoir de surprise dans la lecture des *Chansons des rues et des bois*. Victor Hugo, marchant dans les prairies de Tibulle, devait y marcher d'un pas étrange, avec de la violence contenue et un effarement déguisé à grand'peine. Le livre est, je le répète, le produit logique, inévitable, d'un certain tempérament mis en présence d'un certain sujet. Je ne me prononcerai pas sur le mérite absolu de l'œuvre, puisque je ne crois pas qu'une œuvre d'art puisse avoir un mérite absolu; mais j'expliquerai la production d'un tel livre, pourquoi et surtout comment il est né.

Et maintenant je commence la démonstration du théorème que j'ai posé au début de cet article.

Dans sa jeunesse, Victor Hugo fut un enfant prodige, un rhétoricien habile et puissant. Il écrivit ses *Odes* beaucoup avec sa tête, presque point avec son cœur. Il s'annonçait ainsi comme un rude dompteur de mots, comme un versificateur colossal qui tirait des figures de rhétorique de surprenants effets. Déjà perçaient, dans ces jeunes œuvres académiques, l'amour de l'énorme, le continuel besoin de l'infiniment petit et de l'infiniment grand; il y avait de l'effarement en germe dans ces beaux vers froids et sonores, qui frissonnaient par instants. Depuis ces premières œuvres, le poète a grandi dans le sens qu'elles indiquaient. Je le comparerais volontiers à un homme qui resterait pendant vingt années les yeux fixes sur le même horizon; peu à peu, il y a hallucination, les objets s'allongent, se déforment; tout s'exagère et prend de plus en plus l'aspect idéal que rêve l'esprit éperdu. On peut suivre, dans les trente volumes qu'il a publiés, le chemin qu'a suivi Victor Hugo pour aller de certaines pièces des *Odes* à certaines pièces des *Contemplations*. Je ne puis malheureusement faire ici ce travail instructif; je me contente de constater que le poète, ou plutôt le prophète d'aujourd'hui, est le produit direct de l'enfant et de l'homme d'hier. Il n'y a pas eu de secousses; l'esprit s'est lentement développé et a parcouru la route qu'il devait fatalement parcourir.

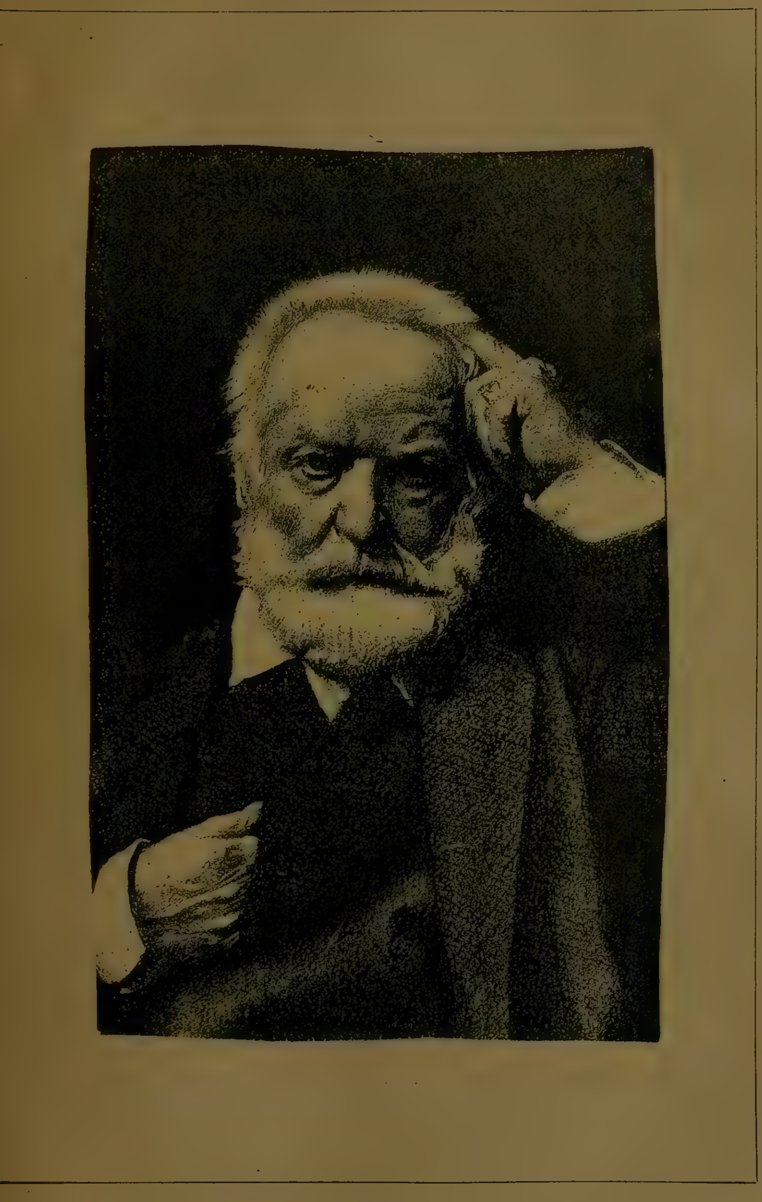
Je viens d'employer le mot prophète, c'est le seul que je trouve pour désigner nettement Victor Hugo, à cette heure. Il prêche et il prédit; il dit voir au delà de la matière, voir jusqu'à Dieu; il a des tristesses, des colères, des amertumes bibliques; il nous promet de terrasser Satan et de nous ouvrir le ciel. Nous ne l'avons plus parmi nous, et, du haut de son rocher, il se dresse, plus grand et plus terrible; il a rendu sa parole confuse, étrange, heurtée; il se plaît dans les obscurités, dans le trivial grandiose, dans le laisser-aller de l'inspiration divine. Je ne sais si je rends bien l'attitude prise par ce puissant esprit, d'une façon inconsciente sans doute. C'est là un fait qui à lui seul me servira à constater de quelle manière sont nées les *Chansons des rues et des bois*.

Imaginez-vous le poète dans sa solitude, dans son exil. Il est là en révolté, ayant secoué les dogmes littéraires et politiques. Il a conscience de sa force, il s'exalte dans son repos, il regarde fixement le monde qui s'étale devant lui. C'est alors que se produit l'hallucination dont j'ai parlé. Le poète n'aperçoit plus le monde réel qu'au travers de ses propres visions. De tout temps, il s'est peu soucié de la réalité; il a puisé en lui toute son œuvre. Il a créé une terre imaginaire que son sens créateur, excité par la lutte, a rendue de plus en plus bizarre. En outre, il est très savant, et il ne peut oublier sa science; il s'est fait une philosophie étrange, une philosophie de poète, et il l'applique à l'explication de l'univers, en révélateur infaillible. Ses sens n'ont plus la simplicité des nôtres; il va apercevoir une foule de choses dont nous ne nous doutons seulement pas; puis il expliquera l'invisible, il donnera un corps à ses rêveries les plus vagues. Je voudrais le dresser debout devant le lecteur, tel que je le comprends, avec son bagage de rhétoricien, avec ses draperies de prophète; je voudrais le montrer délirant à froid, les yeux démesurément ouverts sur ce qui est, pour arriver à distinguer ce qui n'est pas; je voudrais faire voir en lui le mécanisme de la vision intérieure et faire comprendre ainsi que son œuvre n'est jamais que l'effort puissant d'un esprit qui crée un nouveau monde à sa fantaisie, sans presque se servir de l'ancien.

Vous vous imaginez bien que, lorsqu'un pareil homme va aux champs, il n'y va pas, comme vous ou moi, en bon enfant qui n'entend point malice aux naïvetés de la nature. Il y porte tous les effarements dont sa tête est pleine; il est un Ezéchiel campagnard. D'ailleurs, il le dit lui-même, il a dompté Pégase pour marcher au pas le long des sentiers fleuris de l'idylle, et il est encore tout essoufflé du terrible effort qu'il a dû faire pour soumettre le grand cheval aux allures modestes d'un bidet de campagne. Vous ou moi, nous serions sortis à pied, nous aurions chanté les bois tels qu'ils sont, sans les transfigurer en Edens, sans les voir en pleine lumière idéale. Le poète, monté sur l'effrayant coursier, qui se cabre, touojurs prêt à s'envoler, regarde le ciel et chante une terre de son invention, sans voir celle qui est à ses pieds.

Nos mondes, à nous poètes et romanciers, sont toujours des mondes de création humaine; il y a sans cesse un voile entre les objets et nos yeux, si mince soit-il, et nous ne peignons les objets que vus à travers ce voile. C'est même en cela que consiste la personnalité, l'art tout entier. Le voile de Victor Hugo est tissu de rayons, et il donne des auréoles à chaque chose. Mettez le poète au milieu d'un paysage; là un coin de forêt, ici un filet d'eau, puis de larges prairies avec des rideaux de peupliers, et, tout autour, des collines basses, bleuâtres ou violettes. Ces divers détails frapperont l'œil du poète, mais ils vont éprouver de singulières transformations en passant par cet œil pour aller au cerveau : les uns grandiront, les autres rapetisseront, tous se modifieront d'une certaine façon, et le paysage décrit ne ressemblera pas plus au paysage réel, que le rêve ne ressemble à la vérité.

Il est facile de s'expliquer maintenant pourquoi les torchons que voit Victor Hugo sont des torchons « radieux ». Il descend du ciel, et il a



Victor Hugo.

encore les yeux tellement aveuglés de clarté, qu'il donne de la lumière à chaque détail. L'idylle devient une hymne, une sorte de vision lumineuse. Les arbres et les moutons sont des personnages importants, le brin d'herbe cause amicalement avec la montagne. La fantaisie en débauche taille à plaisir dans le monde vrai, et invente de nouveaux soleils, de nouvelles campagnes.

Au fond, on trouve toujours l'effarement du prophète. Pégase est mal à l'aise dans cette nature de lait. Ses rudes pieds ne savent galoper que sur le roc, ils glissent sur la mousse. Il n'a plus ses allures libres, et dès lors, lui, le noble cheval, qui hennit si fièrement, il prend un petit trot maniéré qui fait peine à voir. Vous souvenez-vous du grand Corneille, pataugeant dans les déclarations d'amour, dans ces scènes de politesse et d'étiquette que lui imposait le mauvais goût du temps? Je songeais à cette maladresse ridicule du vieux tragique, en lisant certaines pièces des *Chansons des rues et des bois*. On ne vit pas impunément les yeux fixés sur les mystérieuses horreurs de l'inconnu. Lorsqu'on veut ensuite parler simplement des choses simples, il arrive que l'on dépasse le but et que la simplicité devient de la recherche.

L'œuvre entière est ainsi la vision étrange qu'un prophète, qu'un poète savant et puissant, a faite devant les campagnes. Il s'y est donné tel qu'il est, excessif et obscur parfois, hasardant tout, cherchant les audaces, les trivialités, même les grosses plaisanteries. Il parle de la banlieue de Paris comme Dante a parlé du ciel et de l'enfer; il s'est largement installé dans l'idylle, bousculant tout, mettant à contribution les astres et les fleurs, faisant une dépense effrayante de lumière et d'ombre, apportant dans l'églogue les cris et les grands mots de l'ode, changeant de sujet sans changer de manière, restant prophète quand même, et parlant du moindre brin de mousse avec des solennités écrasantes.

Les *Chansons des rues et des bois* sont une des faces nécessaires et fatales de ce génie tumultueux, plein de clartés et de ténèbres, que je désirerais pouvoir étudier patiemment, fibre par fibre. Je dois avouer que j'ai goûté de véritables joies à la lecture de ces Chansons, qui étaient telles que je les avais déduites, par raisonnement, des œuvres précédentes. Les gens curieux me demanderont peut-être ce que je pense du livre, en somme. Je leur répondrai que le livre est la manifestation particulière d'un certain état d'esprit, le produit intéressant d'une intelligence qui n'a jamais rien enfanté de commun ni de banal. Je suis heureux que Victor Hugo se soit décidé à se faire berger, et pour rien au monde je ne voudrais que le livre fût autre. Il est le résultat et le complément de tout ce que le poète a écrit; il développe sa personnalité, il complète sa pensée, il achève de nous donner dans son entier cette individualité qui a empli notre temps. Je me soucie peu de perfection, je ne crois pas à un idéal absolu. Je n'ai que le désir âpre d'interroger la vie, d'avoir entre les mains des œuvres vivantes. C'est pourquoi je me plais au spectacle de ces grands hommes qui se confessent à nous, sans le vouloir, qui se livrent dans leur nudité, qui, chaque jour, ajoutent une page à leurs confidences. Peu à peu, je puis ainsi reconstruire un être, cœur et chair; je recueille tous les aveux, je prends acte de chaque nouvelle phase, je fais l'analyse et la synthèse, et j'arrive ainsi à avoir le sens de chaque geste, de chaque parole. Dans les *Chansons des rues et des bois*, Victor Hugo a poussé les confidences très loin, sa physionomie s'est accentuée, et nous avons eu l'explication de bien des détails qui nous avaient échappé jusqu'à ce jour. On comprend maintenant avec quel intérêt j'ai dû lire l'œuvre; je m'y suis plu, parce que, au delà des mots, je voyais l'homme agir et parler, se dresser devant moi dans sa vérité; chaque vers était un aveu, chaque pièce venait me dire que le poète, mis en face de la nature, s'était comporté comme je m'y attendais. J'ai joui profondément de la petite joie d'avoir eu raison et de la grande joie de pénétrer les secrets rouages d'une machine, toute de bronze et d'or, dont j'ai admiré le labeur colossal avec les extases d'un homme du métier.

Il y a des gens, — je ne puis m'empêcher d'y revenir avant de terminer, — il y a des gens à qui le titre avait fait rêver une œuvre tout autre. Ils croyaient trouver, dans le recueil, les cris des rues, les refrains populaires, puis les chansons des champs, les naïvetés de la campagne. Ils se plaisaient à penser que le poète allait les faire vivre en pleine forêt, simplement, avec les bouvreuils et les aubépines; ils seraient ensuite rentrés avec lui dans la ville, ils auraient marché sur les larges trottoirs, regardant la fumée des cheminées et écoutant les bruits sourds des égouts. Ils s'attendaient, en un mot, à une harmonie exquise, faite des rires de la forêt et des sanglots de la ville, à des chants joyeux et tristes, joyeux comme une aurore dans les jeunes feuillages, tristes comme les brouillards qui se traînent dans les carrefours obscurs. Le poète les a trompés, le poète est resté lui-même, énorme, géant, ne voyant que son rêve, cueillant les fleurs avec une délicatesse maniérée, oubliant complètement la ville, dont il avait promis de nous parler, et se promenant dans les campagnes, monté sur son grand Pégase, qui se cogne à tous les arbres. Et cela était fatal, je le répète; l'étrange aurait été que le prophète quittât son large manteau biblique pour vêtir la simple blouse moderne. Il ne vit pas de notre vie, il est perdu ailleurs, dans le ciel bleu, dans les abîmes noirs; il parle de notre monde comme en parlerait un habitant de Sirius; il est trop haut pour bien voir, et il n'a même plus conscience de ce qui nous touche et nous fait pleurer. Victor Hugo n'est plus un homme; Victor Hugo est un exilé et un prophète.

Je me résume. Victor Hugo, en écrivant les *Chansons des rues et des bois*, a obéi à tout son passé, à tout son génie. Il ne pouvait les écrire autrement, parce qu'il se serait alors menti à lui-même et qu'il nous aurait donné une œuvre dont rien n'aurait expliqué la naissance.

C'est ce qu'il fallait démontrer.

LA MÈRE

PAR M. EUG. PELLETAN

Je ne sais pas d'étude plus attachante que l'étude de la femme dans les annales de l'humanité. L'homme, depuis le premier jour, a eu à son côté un être qui, bien que subissant les événements, a participé aux faits de toute la force de sa nécessité, de toute la puissance de son cœur. Cet être implacable et modeste, courbant la tête et acceptant sa prétendue infériorité, se tient dans l'ombre de l'histoire, force dédaignée, terrible dans le mal, et qu'un peuple intelligent et fort devrait appliquer au triomphe de la liberté et de la justice. On ne parle pas de la femme, qui a créé notre monde tel qu'il est; elle a accepté la position que nous lui avons faite, et elle nous a donné en échange de nos soupçons, de nos mépris et de nos amours malsaines, un foyer désert et froid, une vie solitaire, une société oisive et fiévreuse. Lorsque l'homme abaisse sa compagne, il tombe avec elle; celle qui, pour lui, ne compte pas dans les affaires de ce monde, est justement celle qui, en dehors même de sa volonté, mène les peuples à la grandeur ou à la décadence. Tout historien qui néglige l'étude de la femme, néglige l'étude du grand ressort, ressort caché et inconscient, qui a poussé fatalement les nations dans les voies douloureuses qu'elles ont parcourues.

L'homme naît, Dieu lui donne une créature qui doit le suivre, ne faire qu'un avec lui. Dès lors, du berceau à la tombe, l'homme et la femme devront marcher d'un pas égal, et l'histoire sera faite, non pas de l'étude de l'homme seul, mais de l'étude du couple. Il est arrivé que l'homme a dominé et que la femme s'est effacée. Aujourd'hui, dans nos temps de curiosité, on se souvient de la pauvre oubliée, on interroge les âges, on se demande quelle a été sa véritable mission et quel a été le rôle que nous lui avons fait jouer. Lorsque je songe à ce mouvement qui amène nos penseurs à l'étude de la femme, je m'explique parfaitement leurs inquiétudes et leurs plaidoyers. Ils ont compris que chacun de nous a près de lui un être que nos mœurs et nos coutumes ont rendu inutile et même nuisible; ils ont lu dans le passé l'immense malentendu qui a régné de tout temps entre l'époux et l'épouse; ils ont craint pour l'avenir, et ils ont voulu rétablir le couple, selon la pensée créatrice, en employant la femme au bien et à l'amélioration de l'homme.

Tout le livre de M. Eugène Pelletan est contenu dans cette idée. C'est à la fois un ouvrage historique et critique, un réquisitoire et une défense, l'exposé brutal d'une maladie et l'indication d'un remède. L'auteur, qui est un poète pratique, n'exalte pas la femme; il se contente de la déclarer égale à l'homme, et il réclame dès lors pour elle la place que la nature lui a donnée au soleil. Il l'étudie dans l'histoire, à toutes les époques, il fouille énergiquement le passé et en étudie les misères; puis, arrivé à notre âge, il montre ce que nous sommes, ce que sont nos compagnes, et, en vue d'un avenir meilleur, il pose la grande loi d'amour qui doit régir les sociétés futures. Son livre, je le répète, a deux parties bien distinctes : l'une historique, dans laquelle il appuie son raisonnement des exemples que les siècles lui fournissent; l'autre d'enseignement et de guérison, dans laquelle il rétablit la famille sur une base logique et forte, et crée ainsi une société d'autant plus puissante que ses membres sont plus unis.

Toute théorie repose sur une base, tout raisonnement juste doit reposer sur une vérité. M. Pelletan pose en principe que l'homme et la femme, créés de la même argile, ont certainement une mission égale et commune dans l'œuvre; leurs rôles, sans se ressembler, doivent avoir une même importance, se compléter l'un par l'autre. Au début, l'époux et l'épouse sont partis du berceau commun, se soutenant, liés fatalement. Ils ont marché dans les âges, tendant à un but unique. Mais de quel pas ont-ils marché, et ce bel accord du départ a-t-il duré? ces deux créatures ont-elles avancé sur la même ligne, cordialement, toujours aussi puissantes l'une que l'autre?

C'est ici que commence la navrante histoire. L'homme, au bout de quelques heures de marche, ivre de pouvoir et de force, ne s'est plus inquiété de cet être doux et aimant qu'il portait au bras; il a doublé le pas, se laissant suivre et finissant par prendre plaisir à être suivi; il a dédaigné sa compagne, qui n'avait ni sa brutalité ni son égoïsme, et il ne s'est souvenu d'elle que lorsqu'il a eu besoin d'un fils ou d'un verre d'eau. La femme a courbé la tête; elle a d'abord pleuré son abandon, puis elle s'est vengée. Et c'est ainsi que le couple a marché dans les siècles. Les deux époux, au sortir de la terre, s'étaient mis en route en amants et en camarades; ils nous arrivent en maître et en esclave, l'un devant l'autre. Le maître ordonne, jure, se déclare supérieur, et pleure de misère et de solitude; la servante accepte son infériorité, sourit méchamment ou sanglote comme une niaise, rampe à terre et n'est plus qu'un fardeau pour l'homme, qui la traîne et qu'elle devrait soutenir. Il me semble voir un géant ridicule que suit un nain malicieux; à eux deux, ils vaincraient le monde, mais, s'ils s'amusent à se quereller en route, ils n'ont plus qu'à s'asseoir dans le fossé et à se désespérer l'un et l'autre.

Telle est l'histoire de l'humanité. Le couple n'a jamais marché que découplé. La femme a été vendue, la femme a été emprisonnée, la femme a été mise en commun, comme l'eau des citernes. L'homme a d'abord volé sa compagne; puis l'honnêteté lui venant, il a consenti à l'acheter; il en a acheté une, il en a acheté deux, trois, quatre, et, comme c'était là une marchandise coûteuse, il a mis la marchandise en ma-

gasin, sous de triples verrous. Dans d'autres pays, il y a eu accord entre les hommes; ils ont pris la mesure économique de ne pas acheter de femmes, mais d'avoir un fonds commun, une sorte de grenier d'abondance sur lequel vivait la nation. Nous sommes loin, vous le voyez, du couple idéal qui naissait pour vivre libre et égal dans son union.

Nous nous trouvons encore ici en pleine barbarie. La femme n'est qu'une denrée, qu'une nécessité. Les peuples se civilisent et la femme devient un jouet. Toutefois, l'homme ne l'achète plus, et dès lors elle a une existence personnelle. C'est en Grèce qu'elle est affranchie; l'Olympe, avec sa Vénus, sa Junon, toutes ses déesses humaines, donne à la terre la beauté et l'amour, la puissance et la volonté de l'épouse. Mais qu'on ne s'y trompe pas, il y a ici poésie et belles manières, rien de plus; au fond, l'épouse n'est toujours qu'un objet de première nécessité, l'amante n'est qu'un objet de plaisir et de luxe. Il y eut cependant, à Sparte, une tentative de délivrance; la femme fut faite homme, ce qui tua l'amour et fit naître la débauche.

A Athènes, on trouve, au contraire, la véritable femme grecque; là, l'épouse est muselée, le sérail existe presque; ce n'est plus une marchandise, c'est encore un meuble qui doit rester chez lui sous peine de se détériorer. Lorsque la vie active est arrêtée, lorsqu'on étouffe l'intelligence, lorsqu'on force une créature à se croiser les bras, il y a sûrement chez cette créature des heures de folie, des moments où elle échange sa tranquillité contre ce que la débauche a de plus monstrueux. Les bacchanales naissent directement de la réclusion. D'autre part, l'hétaïre tua la femme légitime, l'amante l'emporta sur l'épouse, de toute sa beauté et de toute son intelligence. Les Grecs n'avaient pas de foyers; ils possédaient au logis une machine à reproduction, niaise et lourde, qui était là pour leur donner des enfants; ils avaient au dehors des amantes, toutes blanches et toutes lumineuses, belles et savantes, dont la mission était de les charmer et de les retenir près d'elles. Changez ces amantes et ces machines de lieu, mettez l'épouse dans la rue et l'hétaïre au foyer, et chaque foyer deviendra un centre, la famille se constituera, la société sera plus grande et plus forte.

A Rome, l'histoire est la même. L'homme, comme en Grèce, y tient la femme pour une erreur de la nature. Il l'accepte à titre de compagne, parce qu'il ne peut faire autrement, et il se hâte de lui témoigner sa haine et son mépris. Cependant, il y a progrès; la matrone est plus libre. Mais toutes les grâces et toutes les séductions d'Athènes passent la mer, et Messaline naît du luxe et des arts. Le monde romain s'écroule dans une effroyable débauche.

Le christianisme vient alors et se méfie de la femme; il l'accueille comme adepte, il la renie comme épouse. Elle est, après tout, un instrument de perdition; elle n'a pas d'âme, les saints doivent s'écarter d'elle et la maudire. Qu'elle prie, qu'elle s'humilie, qu'elle habite les églises; tel est son rôle. Le mariage chrétien est une dernière concession faite à la nature; l'état de pureté est le célibat. C'est alors que la femme chrétienne rencontre la femme barbare, la fille du Nord, que le mari achetait. Après avoir longtemps fermenté ensemble, selon l'expression de M. Eugène Pelletan, le christianisme et la barbarie engendrent la féodalité, et l'auteur ajoute : « La chevalerie fut simplement un système de bigamie patronné par le clergé et consacré par l'opinion. » La femme est reine, sans avoir plus de liberté ni plus de moralité Le progrès est celui-ci : elle essaie son empire, elle se sent forte de beauté et de grâce, et elle pourra vaincre demain.

Le lendemain elle vainquit. Elle vainquit à l'hôtel de Rambouillet; elle vainquit dans le boudoir de Ninon de Lenclos; elle vainquit sur l'échafaud, en face de la statue de la Liberté. La marquise de Rambouillet, Ninon de Lenclos, madame Roland, telles sont les trois grandes victorieuses : la première donna une intelligence à la beauté de la femme; la seconde se fit homme et prit acte de sa liberté; la troisième se fit citoyen, et mourut pour le vrai et le juste. Depuis lors, la femme est devenue notre égale en fait, comme elle l'était en théorie. Elle a une âme, elle a une intelligence, elle est notre compagne, notre amie et notre soutien.

Je le sais, dans le rude sentier, le couple ne s'avance pas encore d'un pas ferme, et c'est justement pour cela que M. Pelletan a écrit son livre. L'épouse a rejoint l'époux, elle ne marche plus derrière lui, en servante; mais son allure est chancelante encore, et elle n'est pas tellement unie à son compagnon qu'elle puisse avoir abandon et confiance. La maladie est connue, il ne s'agit plus que de la guérir entièrement.

Le remède est simple, étant donnée la mission de la femme. Cette mission est, je le répète, d'être la collaboratrice de l'homme dans l'œuvre commune, la compagne fidèle, l'appui certain, l'égale conciliante et dévouée. Il faut donc, avant tout, libérer la femme, libérer son corps, libérer son cœur, libérer son intelligence.

Il faut l'instruire, la rendre notre sœur par la pensée. Là est la grande rédemption. Que la femme au foyer ne soit pas seulement une ménagère et une machine à reproduction, qu'elle soit une âme qui comprenne l'âme de l'époux, une pensée qui communie avec la pensée de l'homme choisi et aimé. La famille sera fondée dès que la mère et le père seront unis jusque dans leur intelligence. Alors, il y aura vraiment mariage, il y aura pénétration complète. Tout le mal vient de la sottise dans laquelle nous maintenons volontairement nos compagnes; nous ne pouvons sympathiser avec elles, nous en faisons des êtres différents de nous, nous les dédaignons ensuite, et nous désertons nos demeures. Je demande formellement que l'on démolisse tous les pensionnats de jeunes filles existants, et que, sur leurs ruines, on bâtisse des collèges où nos filles seront élevées comme nos fils. Au sortir des collèges, filles et garçons se tendront la main en camarades et se comprendront.

Après avoir libéré l'intelligence, il faut libérer le cœur et le corps. Il faut donner à la femme l'égalité devant la loi et rétablir le divorce. La question des enfants est secondaire; on trouvera une loi qui sauvegardera leurs intérêts. Mais ce qu'il est absolument nécessaire de briser, c'est ce lien de fer qui unit éternellement deux êtres

l'un à l'autre. Il est de toute nécessité que l'homme et la femme soient libres dans leur union, et que ce ne soit pas un article du Code qui les rende fidèles.

Dès lors, le couple marchera fermement. Il sera uni par le corps et par l'âme, par la liberté même du mariage. L'union sera plus digne, plus haute, plus pénétrante. Le couple ne fera plus qu'un seul être qui accomplira dans son unité tous les actes de la vie, sociaux et privés.

Tel est le livre de M. Eugène Pelletan. J'accepte les conclusions de l'auteur, tout en sachant que les rieurs ne sont pas de notre côté. La femme savante, la femme citoyenne, c'est là un si beau sujet de risées ! Riez et laissez-nous espérer.

M. Eugène Pelletan est un poète pratique, ai-je dit. Je ne saurais mieux le définir. Je songeais, en lisant son livre, aux belles rêveries de M. Michelet, qui est un poète poétisant. M. Michelet tombe à genoux, s'incline et adore; la femme est un dieu, une idole douce et poignante, maladive et céleste; il faut l'aimer et l'aimer encore, se perdre dans sa contemplation, vivre de son haleine et de ses tendresses. M. Eugène Pelletan, au contraire, n'a pas le moindre baiser; il traite la femme en camarade, il la relève pour qu'elle marche en homme à notre côté; il l'aime et veut en être aimé; mais il désire surtout que femme et homme aiment la liberté, la vérité et le droit. Là, des prières passionnées, des extases, un monde de lumière et de parfums, un ciel en plein idéal et en pleine félicité; ici, des conseils rudes et salutaires, un amour franc et libre, un monde juste et vrai. Je lirai M. Michelet, je me bercerai dans sa large et suave poésie, lorsque, l'âme saignante, j'aurai besoin d'un beau mensonge pour me consoler du réel; mais je lirai M. Eugène Pelletan, lorsque, l'esprit sain et ferme, je voudrai le possible et que je me sentirai la force de la réalité.

L'ÉGYPTE IL Y A TROIS MILLE ANS

Il y a dans l'histoire, des questions, des problèmes, pour mieux dire, qui ont toujours singulièrement piqué ma curiosité d'homme ignorant. Je sais des annales humaines ce que tout le monde sait; mais je voudrais en savoir plus que tout le monde, avoir l'intuition des anciens âges, car je ne connais rien de plus irritant que ces éternelles énigmes que nous pose le passé. C'est ainsi que la grande figure de Jeanne d'Arc est une souffrance pour moi; je ne puis comprendre cette jeune fille, et tous ceux qui ont prétendu l'avoir comprise, ont été amenés à de pures explications poétiques et littéraires. Elle est là, muette devant moi, ayant toute la réalité de l'histoire et tout le merveilleux de la légende : elle irrite ma raison, exaspère ma curiosité.

Plus loin dans les âges, se dresse une autre grande figure, celle de tout un peuple, maintenant endormi dans le silence du désert; cette figure, chaque fois qu'elle s'est levée devant mon imagination, a éveillé mes désirs de science sans jamais les satisfaire; elle est restée voilée, immobile, souriant mystérieusement, un doigt sur la bouche. L'Egypte est une de ces énigmes du passé dont je cherche le mot avec désespoir. Je sais que nos savants et nos romanciers prétendent avoir levé les voiles de la déesse, nous l'avoir rendue réelle et vivante. Je me défie beaucoup des romanciers, parce que je suis leur confrère et que je connais nos licences dans les descriptions; je crains les savants qui ne s'accordent pas entre eux et qui tiraillent ma raison et ma foi en tous sens.

J'ai lu des récits de poètes sur cette terre aujourd'hui silencieuse, et je me suis dit avec méfiance que c'était là de belles pages, trop fines et trop poétiques; j'ai feuilleté de doctes ouvrages, très épais et très graves, traduisant et interprétant les monuments et les inscriptions, et je me suis dit, avec non moins de méfiance, que c'était là la lettre morte, le cadavre disséqué et méconnaissable de l'Egypte. Ce qui m'échappe est justement ce que je voudrais connaître : la physionomie, le degré exact de civilisation, les mœurs vraies de ce peuple si raffiné et si malade déjà de science et de progrès, aux premiers pas de l'humanité. Je suis certain que nous ne le voyons pas nettement, que nous le faisons à la fois trop grand et trop petit; le passé ne nous apparaît toujours que déformé, l'Egypte des romanciers et celle des savants doivent être des Egyptes de convention.

Je songeais à ces choses, lorsque, ces jours derniers, M. Ferdinand de Lanoye a bien voulu me communiquer en épreuves un petit livre qu'il va publier sur Ramsès le Grand. Il a pris ce conquérant comme type de la puissance égyptienne, et a fait de son histoire l'histoire de l'Egypte, aux heures de grandeur et de force. L'ouvrage est mince, mais il m'a paru gros de conscience et de bon sens. L'auteur semble partager mes doutes sur la foi qu'on doit accorder aux paroles des savants et des poètes; les uns sont des commentateurs bien trop habiles, qui forcent les pierres à parler, lors même qu'elles désirent se taire : les autres sont des écervelés qui créent, pour le plus grand amusement du public, une Egypte de fantaisie bonne à mettre sous verre. M. de Lanoye est sceptique, il doute des gens graves et des gens gais, il veut toucher du doigt les vérités, il se hasarde avec prudence, rendant la vie aux seules choses qui lui paraissent avoir vécu : un pareil sceptique est mon homme, et je me sens tout prêt à accepter son Egypte et ses Egyptiens.

Ce qui m'a tout d'abord donné confiance en lui, c'est la façon aisée dont il traite les savants épigraphistes, ceux qui lisent toute l'histoire sur

les vieux murs. Certes, sans les inscriptions, nous saurions peu de chose sur l'Egypte; les quelques détails certains que nous connaissons viennent de ces vastes manuscrits de pierre que les pluies et les soleils n'ont pu entamer. Mais il y a un écueil dans la lecture de ces livres ouverts en plein ciel : les phrases sont courtes, et les commentaires ont les marges grandes; puis, l'histoire entière n'est pas là; c'est là l'histoire officielle, très pompeuse, très embrouillée, se contredisant souvent elle-même. L'historien qui voudra tout lire, tout interpréter, tout coordonner, arrivera inévitablement à des erreurs énormes et grossières. Les documents ne manquent pas, mais ils sont en bien mauvais état; on peut mal lire, on peut comprendre plus mal encore. C'est ainsi que M. Ampère, voulant concilier tout ce qu'il avait déchiffré, a conclu à l'absence de castes chez les Egyptiens. C'est là blasphémer, paraît-il. Et tout cela, parce que les murs ont menti, parce qu'ils ont été mal lus, sans doute, mal interprétés. Il faut faire un usage modeste des inscriptions, et les commenter avec prudence. M. de Lanoye n'accepte que les phrases complètes, les assertions claires. Il est savant tout juste assez pour n'être pas romancier.

Son livre est divisé en quatre parties: *L'Egypte avant Ramsès, — Ramsès II, — Campagnes de Ramsès, — Monuments de Ramsès.* Le grand roi est l'incarnation de l'Egypte puissante et forte; il résume les temps antérieurs et annonce les temps futurs.

Les origines d'un peuple sont presque toujours un prétexte aux hypothèses des esprits ingénieux. On ne peut faire, ce me semble, que des conjectures plus ou moins vraisemblables. M. de Lanoye, qui croit à la création d'une seule race humaine, modifiée ensuite par les milieux et les moments, ne paraît pas s'inquiéter outre mesure des origines du peuple égyptien; il donne les différentes hypothèses sans en créer une nouvelle. Il est à présumer que l'Egypte fut peuplée, à de certains intervalles, par des bandes venues du nord et de l'est. La nation se forma ainsi lentement; elle fut d'abord composée d'industriels et de cultivateurs, vivant paisibles dans cette contrée grasse et riche. Les sols féconds ont fait les grands peuples, et toute l'histoire est dans le limon fertile qui fixe les habitants, ou dans les sables mouvants qui les font voyager, en quête de l'ombrage des oasis. Ainsi grandit et s'enrichit la nation; c'est dans le bien-être physique, dans la paix du corps, que se forment les civilisations. Lorsque Ramsès naquit, l'Egypte instruite, saine de chair et d'esprit, était tout élevée pour conquérir le monde connu. Il est bon que les âges guerriers viennent après les âges de commerce et d'abondance; le conquérant qui naît alors, n'est plus un barbare qui plie le monde sous ses genoux, c'est un capitaine habile et ingénieux, un politique savant, un homme d'art et de bonnes manières. Ramsès le Grand, quatorze cents ans avant Jésus-Christ, fut plutôt un Charlemagne qu'un Attila.

L'Egypte, à cette époque, avait toute sa saveur originale et étrange. Elle était à ce point de maturité exquise des nations, lorsque les éléments des origines se sont fondus en un seul tout; il y a floraison, senteur pénétrante, éclat particulier. Je l'ai dit, je ne crois pas que nous ayons une idée bien nette de cette civilisation égyptienne dont nous nous plaisons à outrer l'originalité, la délicatesse et la splendeur. J'ai lu très attentivement le long récit que M. de Lanoye fait du sacre de Ramsès, d'après les documents connus, et j'ai vu dans cette cérémonie une comédie emphatique, dont la mise en scène ne vaut certainement pas celle des féeries de nos théâtres. L'art était rudimentaire, grossier, quoi qu'on dise; les bijoux, les étoffes, qu'on peut voir dans les musées, n'approchent, comme délicatesse de travail, ni de notre orfèvrerie, ni de nos tissus modernes. Qu'on s'émerveille devant l'habileté, l'esprit ingénieux, la patience de ces ouvriers primitifs, je le veux bien; ils ont créé leurs arts, et nous n'avons fait que profiter du labeur des siècles. Mais il me déplaît qu'on tombe en admiration devant des œuvres que ne commettraient pas les apprentis de notre temps.

Je ne veux pas être trop dur pour les Égyptiens. Ils nous offrent encore, du fond des âges, le spectacle grandiose d'un peuple transportant les montagnes avec la seule aide des bras de l'homme. Seulement, je voudrais qu'on n'exagérât pas l'élégance ni la finesse de leur luxe; pour moi, c'étaient des barbares riches et nombreux, qui ont usé de leur force et de leur richesse. L'art où ils excellèrent fut la sculpture, l'architecture; la nationalité égyptienne trouva son expression, comme toutes les nationalités primitives, dans les statues et les monuments. Là, ainsi que je le disais au sujet du livre de Proudhon, ce fut le peuple entier qui signa les œuvres. L'architecture et la sculpture furent des arts nationaux qui exprimèrent l'âme de l'Egypte, ses croyances et ses mœurs. Aussi, après quatre mille ans, y a-t-il encore une saveur particulière et pénétrante dans ces blocs de granit qui vivent de la vie d'une nation morte aujourd'hui. Ce marbre vit, tout raide et monstrueux qu'il soit; il vit, parce que, à un moment, il a été la pensée d'une foule, la parole d'un peuple. On prétend que certaines lois hiératiques imposaient des formes réglementaires aux ouvriers du temps; ce doit être vrai, car la maigreur et la raideur sont évidemment voulues; certaines parties offrent trop de délicatesse pour faire supposer que ce sont là des fautes d'ignorance et d'inhabileté. D'ailleurs, l'attitude sèche et émaciée de ces marbres concourt sans doute à l'étrange impression qu'ils nous causent aujourd'hui; ils sont là, graves, mystérieux, éternellement raides et muets, et nous sentons, dans leur silence et leur pose hautaine et impénétrable, toute une civilisation morte, toute une foi disparue.

L'Egypte philosophique et religieuse est encore plus voilée, plus inconnue. Comme toujours, je crains d'être dupe, je n'ose croire à ces prêtres égyptiens qui, dans le silence de leurs temples, avaient trouvé, dit-on, le secret de toutes choses, et qui sont morts ensuite, emportant la vérité avec eux. La vérité ne s'emporte pas comme cela. J'aime à croire que nous avons retrouvé toutes les vérités que les anciens peuples ont égarées le long du chemin. Je préfère penser que ces symboles de mystère, ces sphinx, ces hiéroglyphes étaient une simple manœuvre sacerdotale; le merveilleux, aux com-

mencements des temps, les allures mystérieuses et solennelles ont dû être une excellente machine à gouverner. Les francs-maçons sont les descendants directs de ces prêtres égyptiens qui s'enfermaient sans doute pour faire croire qu'ils avaient quelque chose à cacher; les adeptes d'autrefois y mettaient peut-être un peu plus de foi que les adeptes de nos jours, ayant la naïveté suffisante pour se tromper eux-mêmes. On sait que les francs-maçons réclament d'ailleurs l'Egypte pour patrie première, ce qui me fait supposer que cette philosophie, ces vérités perdues étaient un simple dogme social et religieux plus ou moins parfait. Ce dont on ne peut douter, c'est que le peuple égyptien a eu, un des premiers, la notion d'un Dieu unique et de l'immortalité de l'âme. Les pratiques du peuple étouffaient la haute notion; mais elle existait pour les savants et les riches, car c'est chez ce peuple idolâtre, qui adorait des légumes, disent certains livres, que les Juifs ont pris leur Jéhovah et leur paradis. La Bible a dû, en grande partie, être écrite en Egypte, ou tout ou moins à l'aide de souvenirs rapportés d'Egypte. Le Pharaon de l'Ecriture, celui qui persécuta les Juifs et éleva Moïse, pour le plus grand malheur de son peuple, ne fut autre que Ramsès le Grand. La petite tribu se révolta et fut chassée; elle s'en alla, emportant avec elle les croyances et les mœurs, la civilisation du pays, et alla créer ailleurs une nationalité faite des débris de cette civilisation. C'est ainsi que nos sociétés modernes, en matière de philosophie religieuse, appartiennent encore à la nation qui vivait sur les bords du Nil, il y a trois mille ans.

Ramsès le Grand régna en conquérant et en législateur. Il soumit les peuples voisins et disciplina le sien. Il couvrit l'Egypte de constructions géantes pendant les longues années de son règne et mourut plein de gloire et de tristesse, devant sa grande œuvre que personne ne continuerait.

Je ne saurais suivre M. de Lanoye dans l'histoire courte et serrée qu'il a faite du grand roi. Il y a certainement là de longues recherches, une étude patiente et consciencieuse des documents. Je n'ai pu rapporter de cette lecture qu'une impression générale et personnelle. J'ai lu le livre avec la pensée d'y trouver au moins un des mots de l'énigme embrouillée que nous pose ce désert silencieux, encombré des ruines de villes muettes et mystérieuses. Sans doute, je ne suis guère plus savant aujourd'hui; mais j'ai eu plaisir à étudier le problème avec un esprit droit et juste, qui expose clairement le résultat des travaux modernes sur l'Egypte.

Le Nil coule paisiblement dans le silence des ruines, et le bruit de ses flots, qui nous content peut-être l'histoire du passé, n'a pas encore été compris. On a tant bien que mal reconstruit les cités écroulées et on a essayé d'emplir les rues des foules mortes. Mais le ressort intérieur, le mécanisme secret de ce peuple ne me paraît pas avoir encore été trouvé. Il y a des lacunes dans son histoire, des obscurités dans l'état véritable de son âme et de son cœur. Nous avons vaguement la vision des dehors, nous ne pouvons pénétrer jusqu'à l'epsrit. Mais, si mystérieuse qu'elle soit, avec ses sphinx aux lèvres éternellement fermées, cette terre, faite des poussières d'une civilisation, est une leçon haute et grave pour nos sociétés modernes qui parlent bien haut de leur éternité. Elle leur dit par son silence : « Les peuples, comme l'individu, passent sur la terre, et le vent efface leurs traces; je n'ai pas même laissé le souvenir de ma réalité, et tout ce que l'on sait de moi est une légende que racontent mes ruines. »

Comme le dit M. de Lanoye, il y a pour nous, peuples modernes, une pensée de sympathie dans le souvenir des anciennes sociétés. Nous jouissons de leurs travaux, nous profitons de leurs souffrances. Il y aurait mauvaise grâce à ne pas aller nous agenouiller sur le sol de la grande nécropole. Ramsès est l'aïeul de notre Charlemagne et de notre Napoléon.

LA GÉOLOGIE ET L'HISTOIRE

L'histoire du monde date du jour où deux atomes se sont rencontrés. Pour l'historien, les annales d'une contrée commencent aux origines d'une nationalité; pour le penseur et le philosophe, ces annales remontent jusqu'à Dieu, la Force première, et embrassent l'histoire de la formation du sol et celle de la création et des perfectionnements de l'être.

M. Victor Duruy a pris nos annales nationales à la naissance de la terre. Il a voulu qu'il n'y ait pas de lacune dans son récit, et il a commencé par le commencement. La préface qu'il nous donne raconte la création depuis le grain de sable jusqu'à la montagne, depuis l'animal infusoire jusqu'à l'homme; elle est le complément indispensable de toute histoire, le premier chapitre contenant les différentes phases par lesquelles la terre a passé avant de constituer le sol que nous habitons, les différentes transformations que l'être a subies avant de devenir homme. Ainsi, nous aurons l'exposé de l'œuvre entière : les époques antérieures, dont nos royaumes et nos peuples ne sont que les conséquences, ne seront plus négligées; l'histoire ira du premier jour du monde au dernier déluge, racontant rapidement les faits de ces siècles que la science commence à connaître; puis elle étudiera les hommes, les derniers êtres créés, depuis Adam jusqu'aux sociétés modernes.

Toutefois, avant d'entreprendre l'étude d'un peuple, elle examinera le sol qu'il habite, tel que le dernier déluge le lui a laissé. Car, selon l'expression de M. Victor Duruy, « l'homme, formé du limon de la terre, garde toujours quelque

chose de son origine, et les nations effacent bien tard, si elles le font jamais, l'empreinte de leur berceau. » La géographie physique et morale viendra au secours de l'histoire; elle expliquera les mœurs et le caractère du peuple, elle donnera les raisons de ses victoires et de ses défaites, de l'unité de l'esprit national et de la vie large et solide du royaume. Il y a un lien intime entre une nation et la contrée où elle s'est développée : étudier la contrée, c'est déjà étudier la nation.

Tel est le sujet de l'*Introduction générale à l'Histoire de France :* une première partie consacrée à l'histoire géologique du sol français, une seconde partie consacrée à la description de ce sol, à sa géographie physique et morale. Cette étude doit servir d'introduction à une Histoire de France en dix ou douze volumes, depuis longtemps préparée.

Ce sont de terribles annales que celles de la terre dans les époques antérieures à l'âge présent. Nous datons notre âge de six mille ans; les êtres qui nous ont précédés dataient les leurs de plusieurs millions d'années, années d'incendies et de convulsions qui secouaient à toute heure les entrailles du monde. Nous avons derrière nous un passé effrayant de profondeur, vingt et quelques terres différentes, des milliards de peuples, une histoire inconnue et terrifiante. La création, pour arriver à nous, a longtemps vécu, se transformant et se perfectionnant. Là, sans doute, est la grande histoire : nos quelques siècles de troubles humains ne sont rien, comparés aux éternités que les êtres et la terre ont traversées au milieu des flammes et des écroulements. Que doit être devant Dieu la période humaine, lorsqu'il considère les âges antérieurs? Il est bon de songer à cette longue préface de notre histoire : notre orgueil tombe et la vérité se dégage.

Je vois dans l'étude de la géologie une croyance nouvelle, croyance philosophique et religieuse. Sans doute, nous sommes ici en pleine hypothèse; mais cette hypothèse a plus de vraisemblance que les autres hypothèses acceptées comme des vérités. Les théodicées, les religions humaines rapportent le monde entier à l'homme; elles font de lui le centre, le but de la création. Une pensée d'orgueil nous a guidés dans les explications que nous avons données de l'univers, et ce qui prouve que les religions sont nos œuvres, c'est que toutes elles tendent à l'exaltation de l'homme et qu'elles sacrifient l'œuvre entière à son profit. Dieu doit être autrement juste envers cette terre qui lui a déjà coûté tant de siècles. Nous, nés d'hier, nous disparaissons dans l'immense famille des créatures et nous devenons l'être du moment, le plus parfait si l'on veut, mais non le dernier peut-être.

Au lieu d'affirmer que le ciel et la terre ont été créés uniquement à notre usage, nous devons penser plutôt que nous avons été créés à l'usage du grand Tout, de l'œuvre qui s'élabore depuis le commencement des temps. Nous allons ainsi vers l'avenir, simple manifestation de la vie, phase de la créature, faisant avancer d'un pas la création vers le but inconnu. Il y a je ne sais quelle grandeur, quelle paix suprême, quelle joie profonde, dans cette idée que Dieu travaille en nous, que nous préparons la terre et l'être de demain, que nous sommes un enfantement, et qu'au dernier jour nous assisterons, avec l'univers entier, à l'achèvement de l'œuvre.

On saurait, au début d'une histoire des hommes, éveiller de plus grandes pensées. J'aime à voir mettre, en face de nos luttes orgueilleuses, notre commencement et notre fin, ce qui nous a précédé et ce qui nous suivra sans doute. Les annales des âges antérieurs viennent nous assigner notre véritable place dans la création, et les hypothèses que l'on peut faire sur les âges futurs, sont un appel à la justice et au devoir, a la paix universelle.

M. Victor Duruy raconte, bouleversement par bouleversement, l'histoire des anciennes terres. Il étudie à la fois le monde et les êtres, suivant pas à pas la formation du sol et celle de l'homme. Chaque cataclysme apporte son fragment de continent, chaque race qui se montre apporte sa part de vie. Peu à peu, la France se forme, l'homme naît. Il a fallu des siècles et des siècles. Parfois, les terres s'abîmaient de nouveau au fond des océans, les créatures périssaient, la vie devenait languissante. Enfin, un peu avant le dernier déluge, la contrée que nous nommons la France prit la configuration qu'elle a maintenant, « l'homme parut *et Dieu se reposa.* »

Non, Dieu ne se reposa pas. Hier, aujourd'hui, à toute heure, il travaille en nous, autour de nous. La création continue, l'œuvre marche, grandit. Le labeur des mondes est éternel. Nous sentons la terre en enfantement tressaillir sous nos pieds, nous sentons la matière s'épurer en nous. Il y a encore de nouvelles contrées dans le sein de notre globe, il y a encore dans notre être, dans nos vagues aspirations et nos désirs d'infini, de nouveaux êtres plus purs et plus parfaits. C'est là une absurde croyance de croire que Dieu peut prendre du repos et qu'il vit, oisif, dans quelque coin du ciel, se contemplant dans notre image, satisfait de son œuvre et ignorant les besoins de perfection qui nous agitent nous-mêmes.

L'histoire des mondes antérieurs nous fait donc espérer des mondes futurs. Nous qui sommes le présent, nous devons puiser, je le répète, une grande force dans cette croyance, car si le passé nous abaisse au rang de créatures de transition, l'avenir promet à la terre dont nous faisons partie, un progrès indéfini dans la suite des âges.

L'homme est né, le sol français est formé. Dès lors, M. Victor Duruy aborde la seconde partie de son introduction, la description du sol. Il nous donne un plan en relief de la France, étudiant les montagnes, les vallées et les fleuves, décrivant la scène de ce théâtre gigantesque sur lequel il va tout à l'heure faire agir tout un peuple et le heurter au monde entier. D'abord, il s'occupe de l'intérieur; il décrit les Vosges et les Cévennes, la Seine et la Loire, ces montagnes et ces fleuves essentiellement français; puis il parcourt les plaines, la contrée entière. Le côté intéressant et original de ce travail, ce qui distingue cette étude d'un simple traité de géographie, c'est la continuelle relation que l'auteur établit entre la nature, la disposition du sol et l'histoire. Londres est une ville grise et triste, parce qu'elle a été bâtie dans un pays de marne et d'argile qui n'a fourni que de mauvais maté-

riaux; Paris, au contraire, construit en pleine contrée de gypse et de pierre meulière, est toute blancheur et toute gaieté.

La région a ainsi partout influé sur les œuvres des hommes. M. Victor Duruy insiste surtout sur cette influence que les lieux ont eue sur un peuple. Il explique la prospérité, la grandeur de la France par son merveilleux système de montagnes et de fleuves; les montagnes y répartissent admirablement les eaux, les fleuves font d'une immense vallée une seule cité, selon le mot de Napoléon, qui disait que, de Paris au Havre, il n'y avait qu'une ville, dont la Seine était la grande rue. Les villes, d'ailleurs, ne sont pas jetées à l'aventure; l'auteur montre qu'elles devaient être fondées où elles s'élèvent. Il nous donne ainsi un tableau raisonné de la France intérieure, cherchant dans la conformation du sol l'explication des faits, ou du moins tâchant de nous dire dans quelle mesure la scène a agi sur les établissements et sur les actes des personnages. On peut affirmer, sans crainte d'avancer un paradoxe, que, si la scène avait été autre, l'histoire aurait également changé en grande partie.

L'écrivain étudie ensuite les frontières : les Pyrénées, ces murs de granit « qui font que Berlin, Varsovie, même Saint-Pétersbourg, sont plus près de nous, malgré l'éloignement, que ne l'étaient naguère Saragosse, Madrid ou Grenade »; les Alpes, tout aussi hautes et implacables, mais percées de nombreuses portes, montagnes géantes qui séparent à peine « la France et l'Italie, deux sœurs s'il y en eut jamais parmi les nations »; le Jura, autre muraille inexpugnable, et cette plaine de malheur qui va de Lauterbourg à Dunkerque, et qui a laissé passer toutes les invasions; enfin, la longue ligne de nos côtes, du Var aux Pyrénées et de l'Adour à Dunkerque, les rochers d'Antibes, les bords terribles des golfes du Lion et de Gascogne, les landes et les dunes, les sables et les récifs. Ici, le sol a encore fait l'histoire : les Pyrénées, les Alpes et le Jura ont vu grandir notre puissance à leur ombre; la plaie béante que la France a au nord l'a maintes fois conduite à l'agonie; nos côtes nous ont donné une des premières marines du monde, sans nous accorder cependant les ports magnifiques de notre voisine l'Angleterre. Un Français sent une véritable joie à suivre sur la carte les frontières de son pays, et le seul regret qu'il éprouve est de voir au nord la plaie béante. Les peuples nous doivent la ligne du Rhin, que la nature a certainement créée pour nous.

Le dernier chapitre du livre est le plus délicat et le plus discutable. M. Victor Duruy y étudie les régions naturelles et historiques, et y fait ce qu'il nomme la géographie morale de la France. Ici, nous sommes en pleine physiologie. L'auteur obéit à la direction générale des esprits de notre temps, qui cherchent dans le monde physique et matériel l'explication des faits moraux; il renouvelle les tentatives de M. Taine et M. Deschanel. On ne saurait, d'ailleurs, avancer avec plus de prudence et de discrétion sur ce terrain glissant. Il explique d'abord la prépondérance de Paris par sa position géographique; il établit ensuite, à l'aide du même procédé, ce qu'il nomme les points obscurs et les points lumineux de la France. Personne, jusque-là, n'oserait l'accuser de système; par exemple, son explication de la prospérité commerciale de la Flandre est excellente : « Un pays, dit-il, qu'il fallut couper de canaux pour le rendre habitable, n'était pas favorable aux évolutions de la lourde cavalerie des seigneurs. » D'autre part, cette assertion que les montagnes de nos frontières nous donnent d'excellents soldats, tandis que nos côtes nous fournissent nos meilleurs marins, n'a rien de paradoxal et me paraît même un peu puérile. Mais l'écrivain va plus loin : il établit des ressemblances entre différents plateaux, entre différentes vallées; il compare l'Auvergne à la Vendée, le bassin de la Seine au bassin de la Garonne, et il veut que ces pays, de natures et de terrains semblables, produisent des hommes semblables.

M. Victor Duruy frise là le système qui a été reproché si durement à l'auteur de l'*Histoire de la Littérature anglaise*. Il dresse toute une carte morale : le Midi produit des artistes, l'Ouest, au contraire, en est pauvre; les architectes et les rédacteurs de nos coutumes viennent du Nord, les savants se trouvent un peu partout. Il en arrive même à écrire cette phrase, en parlant de nos provinces : « Toutes ont leur culture propre, et donnent à leurs habitants des usages et un caractère différents, même une constitution médicale particulière. » Et plus bas : « Changez le milieu où l'homme vit, et vous changerez, au bout de quelques générations, sa constitution physique, ses mœurs, avec bon nombre de ses idées. » M. Victor Duruy s'aperçoit alors qu'il va appeler sur sa tête les foudres des spiritualistes, et il se hâte d'apporter au système quelques restrictions. Il adoucit sa pensée. « Nous croyons, conclut-il, que les mœurs, par conséquent la tournure d'esprit et l'aptitude générale d'une population, dépendent, *pour le commun des hommes*, des circonstances physiques et morales au milieu desquelles ils naissent et vivent. Mais, si la foule se laisse docilement marquer d'une même empreinte, les hommes supérieurs résistent. » Ainsi, tout est sauvé; la liberté de l'âme est conquise, — pour les hommes supérieurs. Ce ne sera plus que la masse, le peuple, qui obéira aux influences du sol; le génie naîtra et se développera en tous lieux, il sera indépendant de la terre. M. Victor Duruy est un homme prudent.

L'œuvre entière est une glorification de la France, et c'est surtout à ce point de vue qu'elle est saine et fortifiante. Il se dégage des pages un amour profond du pays, une admiration san bornes pour sa beauté et sa puissance. La France est l'unité dans la variété; elle est grande par l'admirable solidarité qui existe entre ses provinces et par sa position unique au monde. L'écrivain parle avec enthousiasme de ce sol français, qui a tous les terrains, tous les végétaux et tous les climats de la vieille Europe; de ce peuple français, si divers de types et de tempéraments, qui vit de contrastes et de mutuelle dépendance. Nous sommes la grande route des idées entre le Nord et le Midi; nous élaborons les pensées de tout un monde. De là viennent cette prépondérance intellectuelle et cette puissante nationalité dont M. Victor Duruy a cherché les causes en philosophe historien.

LES MORALISTES FRANÇAIS

(M. Prévost-Paradol)

Imaginez un salon à la décoration sévère, bronze et marbre noir, larges rideaux ne laissant entrer qu'une clarté douce et grave, tapis épais étouffant le bruit des pas. Ce salon est hexagone; contre chaque paroi se trouve attaché un médaillon richement encadré. La main du peintre est une main souple et habile, exquise dans certains contours délicats, un peu raide et pédante dans certains autres. A parler au point de vue de l'art pur, je n'aime pas sa manière; la couleur a je ne sais quelles pauvretés dans les lumières qui me font préférer les teintes plus ternes et plus vraies des ombres du tableau; des lignes sont régulières, larges, un peu uniformes, sans aucune cassure qui égaye le regard. En somme, beaucoup de talent et pas assez de défauts.

Le salon n'est autre que l'œuvre que nous allons visiter ensemble : *les Moralistes français*, par M. Prévost-Paradol. Les médaillons portent, en lettres d'or, sur leurs cadres noirs, les noms de Montaigne, La Boétie, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues.

Je vais de médaillon en médaillon. Chacun de ces visages me retient longtemps, éveillant dans ma tête un monde de réflexions. Je songe que la sagesse française est là, la sagesse officielle et dûment reconnue. Un frisson me glace à la pensée de tant de folie. Quel est le septième moraliste qui viendra juger ceux-ci et les convaincre de néant? Ils sont là, indifférents ou passionnés, simplement curieux des misères de Dieu et des hommes, ou secoués eux-mêmes par les horreurs de la vie; ils nous ont regardés passer, nous tous qui vivons de l'existence commune, nous jetant des paroles de dédain ou d'amitié; et, avec leur immense talent, ils n'ont réussi qu'à se montrer nos dignes frères. La vérité n'a pas fait un pas, leurs œuvres ne sont que de brillantes théories, de beaux morceaux de style qui tiennent en joie les lettrés. L'humanité, dans ces hommes exceptionnels, semble se révolter contre son ignorance; les autres hommes font galerie et regardent les transports de ces fous qui se fâchent de ne pas comprendre; puis, tout s'apaise, personne n'a compris, et cependant un nouveau venu risquera demain ses os sur la place publique et se donnera en spectacle à la foule.

La lecture des *Moralistes français* a produit en moi cette sorte de malaise que l'on éprouve à la vue d'un danseur de corde qui chancelle à chaque pas. On détourne la tête en frémissant, on craint de voir le malheureux tomber et venir se briser le crâne à vos pieds. A quoi bon ces sauts périlleux, lorsque l'on peut rester tranquillement assis à son foyer; de tels exercices devraient être défendus par la police. Et, cependant, le spectacle a un attrait étrange, une fascination qui ramène vos regards sur cet homme en danger de mort. Il y a de la grandeur dans le sacrifice qu'une créature fait de sa vie. Lorsqu'un philosophe, un moraliste perd pied et se noie dans l'eau trouble qu'il a imprudemment remuée, la foule court sur le lieu du sinistre et prend une étrange volupté à entendre ses cris de désespoir; on le plaint et on l'admire; on se sent, comme lui, la folie de la mort; on reste là, sur le bord du gouffre, demi penché, regardant avec un frémissement sauvage les derniers bouillonnements de l'eau.

Pauvres et chères créatures, celles qui souffrent pour l'humanité souffrante! Tous nos moralistes n'ont pas eu ce tempérament excessif; ils sont allés plus ou moins avant dans le désespoir; mais tous ont également marché dans le doute, tous ont également conclu à leur aveuglement et à leur impuissance. C'est une marche funèbre, je vous assure, que celle de ces hommes intelligents et forts au début, insensibles ou saignants au bout de la carrière. Lorsqu'on s'est arrêté devant six d'entre eux et qu'on a lu sur leurs visages la même histoire de doute et de souffrance, on est tenté de tomber à genoux, les mains jointes, et de demander pardon en sanglotant.

Eh quoi! toute la sagesse aboutit au « que sais-je? » de Montaigne, à « l'abêtissement » de Pascal, à « l'égoïsme » de la Rochefoucauld. Ils déclarent avoir fouillé la nature humaine et affirment n'avoir trouvé que néant ou que passions mauvaises. Ces hommes, toutefois, sont les premiers d'entre nous; ils nous dominent par leur génie, et nous devons les croire, au nom de l'intelligence. Même si notre esprit secoue le joug de leur puissant esprit, nous ne pouvons nous empêcher d'être profondément troublés par les terribles hypothèses qu'ils nous donnent comme des vérités. Quel va donc être l'effet de leurs œuvres sur l'âme de leurs lecteurs?

Cet effet me paraît devoir être double. Il y a d'abord, pour les tempéraments inquiets, ce vertige que nous éprouvons toutes les fois que l'on nous prouve notre misère et notre folie; pendant une heure, nous perdons notre orgueil, cet orgueil qui seul nous aide à vivre; nous nous avouons notre nudité, nous nous sentons si seuls et si désespérés que les larmes nous montent aux yeux. C'est là l'impression mauvaise, l'impression décourageante, qui rend périlleuse la lecture des moralistes et des philosophes. Au fond, soyez certains que ces gens-là ne croient à rien; leur foi elle-même est presque toujours une négation d'une des facultés de la nature humaine. L'incertitude éternelle dans laquelle ils vivent n'est bonne qu'à troubler les âmes simples. Mais, à côté de ce découragement qu'inspirent ces grandes intelligences vaincues par l'inconnu, il y a un sentiment sain et fortifiant dans le spectacle de la lutte engagée, depuis le premier jour du monde, entre l'homme et la vérité; il y a l'intime satisfaction de nous voir libres et coura-

geux, toujours sur la brèche, avec la secrète espérance d'une victoire future. On se dit que ceux-ci ont été vaincus, mais on ajoute qu'ils ont combattu bravement, qu'ils ont même arraché quelques lambeaux du voile de la vérité; on se sent fier de leur lutte, fier même de leur défaite, défaite de Jacob terrassé par l'ange; et, tout au fond de soi, on s'avoue que l'homme est un rude adversaire et qu'un jour peut-être il vaincra à son tour; l'orgueil renaît, et l'on est consolé.

Lisons-les donc, ces moralistes qui nous déchirent et nous caressent à la fois. Ils nous versent le doute d'une main, le courage de l'autre; ils se lèvent du milieu de la foule pour témoigner que la pensée de l'humanité veille toujours, ils nous émeuvent par le spectacle grandiose de leurs combats, et leur parole répond au plus profond de nos entrailles; ils nous secouent, ils nous tirent du sommeil de la matière, en faisant passer dans notre chair des frissons glacés de terreur, des espérances folles de lumière et de vérité. Ils nous tiennent en haleine devant Dieu.

Les six médaillons de M. Prévost-Paradol sont sous mes yeux. Je m'arrête devant chacun d'eux et vous communique mon impression franche.

Le premier nous montre la face calme de Montaigne; les yeux doux et bons, le sourire grave et un peu ironique par instants, le front large, la physionomie faite tout à la fois de curiosité et d'indifférence. C'est un vieil ami. J'ai vécu deux hivers avec lui, ayant son livre pour toute bibliothèque; on ne saurait croire quel charme il y a, à ne fréquenter qu'une seule intelligence pendant deux années. Montaigne fait de l'art pour l'art, de la morale pour la morale; il ne cherche à persuader personne; c'est un simple curieux lâché dans les champs de l'observation et de la philosophie. Selon les heureuses expressions de M. Prévost-Paradol, « il veut savoir, s'il se peut, ce que c'est que l'homme, prêt à prendre son parti et à se consoler s'il l'ignore, bien plus, à trouver dans cette incertitude même je ne sais quel sentiment de pleine indépendance et d'entier détachement ». Ses conclusions philosophiques sont celles d'un honnête homme qui désire vivre en paix avec lui-même; il a reconnu notre néant et ne s'est pas fâché; il a reconnu l'antipathie qui existe entre notre raison et la vérité, et il a tâché cependant de concilier les intérêts de Dieu et les nôtres. « Convenir, dit M. Prévost-Paradol, de notre incertitude et en reconnaître les causes, voilà, selon Montaigne, le dernier terme de notre raison; en prendre notre parti et vivre dans la modération que l'incertitude conseille, voilà le dernier effort de notre sagesse. »

On le voit, Montaigne n'est pas l'homme des décisions extrêmes; pure question de tempérament; il vit grassement dans le doute et y trouve une santé morale; il s'y étale avec complaisance, y fait avec amour des miracles d'équilibre. Jamais le gouffre sur lequel il se trouve suspendu, ne lui arrache un cri d'effroi parti du cœur; il a l'âme ainsi faite que la foi ou que la négation serait pour lui une souffrance, et qu'il se trouve seulement à l'aise dans un éternel balancement entre ces deux points opposés. Nous verrons tout à l'heure l'effet du doute dans l'âme de Pascal; ce qui a fait la santé de l'auteur des *Essais*, a fait la mort de l'auteur des *Pensées.* Je ne puis ni ne veux donner ici une étude du génie de Montaigne; M. Prévost-Paradol, pour la centième fois peut-être, vient de refaire cette étude avec une grande souplesse de style et de pensée. Je désire seulement, restant au point de vue où je me suis placé dans cet article, dire quelle me paraît devoir être l'influence des *Essais* sur l'esprit des lecteurs. Cette influence est à la fois très faible et très forte, bonne et mauvaise. On lit les *Essais* sans éprouver de grands troubles intérieurs; l'allure calme, la tranquillité du moraliste, son indifférence suprême laissent en paix votre âme que pourrait effrayer la hardiesse de ses opinions. De là provient le charme pénétrant de Montaigne; on devient peu à peu familier avec lui; on aime à le rencontrer souvent, on sait que sa conversation n'aura rien d'amer, et qu'il parlera avec une audace extrême, sans cependant élever la voix et sans paraître souffrir les maux dont il vous entretiendra; son excellente santé morale en fait un ami d'un commerce facile et agréable. Mais vous vous apercevez bientôt que la colère et le désespoir vaudraient mieux pour vos croyances que cette bonne humeur sceptique, que ce doute profond et souriant.

On se donne peu à peu à cet ami dont l'âme paraît si bien équilibrée; il a la force de sa tranquillité, et vous persuade par cela même qu'il ne prêche pas; il est si heureux de ne croire à rien qu'on finit par tenter ce bonheur de la certitude dans l'incertitude. Je me rappelle qu'au bout de quelques mois, je lui appartins tout entier; je m'étais donné sans en avoir eu conscience, et justement parce que rien ne m'avait averti, dans mes longues conversations, qu'il prenait possession de moi. Un seul cri de terreur échappé de ses lèvres, et j'aurais peut-être reculé. J'accuse hautement Montaigne de voler les cœurs. Je vois en lui le sceptique le plus à craindre, car il est le sceptique le mieux portant et le plus allègre. Toute la sagesse que le ciel lui avait accordée a été employée par lui à faire du doute une nourriture saine et d'une digestion facile.

Ce n'est pas quitter Montaigne que de passer à La Boétie. Ce dernier a le profil plus fier, plus énergique; il y a de l'ardeur juvénile dans son regard, des croyances plus fermes dans son sourire. Les deux amis dorment aujourd'hui côte à côte dans la mémoire des hommes; leur amitié a été si profonde, qu'elle leur a servi de linceul à tous deux, et les a faits presque d'égale taille sur la pierre de leur tombeau. Quel est le chef-d'œuvre de La Boétie? Les quelques pages qu'il a laissées sur la servitude ou l'amitié dont il a été jugé digne de la part de Montaigne? Certes, il vit encore davantage par le chapitre où l'auteur des *Essais* parle de lui, que par le chapitre qu'il a écrit lui-même contre la tyrannie. La Boétie n'est pas, selon moi, un moraliste; il est, si l'on veut, un pamphlétaire et un poète. Mais personne n'osera reprocher à M. Prévost-Paradol de lui avoir donné asile dans son livre, au côté de Montaigne. On prend plaisir à retrouver partout ensemble deux hommes qui se sont aimés jusque dans leur intelligence. D'ailleurs, nous gagnons à ceci une étude remarquable, une critique plutôt, sur le traité *De la Servitude*

volontaire. M. Prévost-Paradol étend l'horizon de La Boétie, et arrive à cette définition qui est excellente : « Etre tenu éloigné de la liberté dont on est capable ou privé de celle dont on a joui, voilà les signes constants de la servitude. »

Je regrette de ne pouvoir expliquer plus au long les idées de l'auteur, qui est ici sur son véritable terrain. Certainement, La Boétie n'envisageait pas le sujet sous le même aspect. Son œuvre est le cri indigné d'un honnête homme à la vue de la lâcheté des courtisans et de la vanité cruelle du despote ; un matin, la lumière s'est faite, et le voilà plongé dans le plus profond étonnement, parce qu'il a songé à cet effrayant prodige de plusieurs millions d'hommes se courbant sous le caprice d'un seul homme. Le traité *De la Servitude volontaire* est simplement une révolte du bon sens et de la dignité humaine.

Le médaillon suivant est celui de Pascal. Ici la face est inquiète et tourmentée ; on sent sous le calme du regard une lutte de chaque minute, dans laquelle la victoire est achetée au prix des plus grandes souffrances. La croyance, dans cette pauvre âme déchirée, a été la fille du doute. Montaigne a pu se maintenir, paisible et fort, en plein scepticisme ; Pascal s'est jeté dans la foi qui l'a tué, parce que l'incrédulité le menaçait également de mort. Je ne connais pas de figure plus haute ni plus douloureuse. Nerveux à l'excès, il croit avec toute la fougue de son tempérament. Il se déchire lui-même ; il va toujours plus avant dans l'abîme de sa pensée. Il proclame le néant de la créature ; puis, épouvanté de l'ombre qu'il fait autour de lui, il demande à grands cris une lueur qui se refuse à ses yeux ; il nous conte avec des sanglots le drame terrible de la raison aux prises avec la foi. Je crains moins pour mon âme la lecture des *Pensées* que celle des *Essais;* les cris de désespoir sont salutaires à entendre, et jamais je ne me donnerai à un homme qui ne se possède pas lui-même. J'ai pitié, je ne puis fraterniser. Une telle lecture peut m'émouvoir jusqu'aux larmes ; elle ne me convaincra jamais. Je tremblerai à la vue des immenses profondeurs qu'un mot va ouvrir sous mes pieds, mais je me rejetterai en arrière ; et, en aucun cas, je ne consentirai à me précipiter dans le gouffre, les yeux fermés. Je voudrais, en deux mots, au risque de passer pour une pauvre intelligence, dire l'effet que m'a toujours produit une page de Pascal. Je me suis senti effrayé de mon incrédulité, et plus encore de ses croyances ; il m'a donné des sueurs, en me montrant toutes les horreurs de mon doute, et cependant je n'aurais pas échangé mes frissons contre les frissons de sa foi. Pascal me prouve ma misère sans pouvoir me décider à partager la sienne. Je reste moi en tout ceci, bien que troublé et l'âme saignante. Le moraliste joue le rôle glorieux dont j'ai parlé, de l'homme en lutte avec Dieu ; il a donné au monde le spectacle d'un grand esprit trouvant, au milieu de ses erreurs, des cris sublimes de vérité. Il compte des milliers d'admirateurs, je ne puis croire qu'il ait des disciples.

La Rochefoucauld a l'abord froid et ironique ; sa physionomie n'inspire aucune sympathie ; on sent en lui un ennemi déclaré, un observateur persévérant qui ne vous étudie que pour vous prendre en faute. C'est un grand égoïste, non pas un égoïste bon enfant et naïf comme Montaigne, mais un égoïste qui semble se consoler de ses souffrances en analysant les souffrances des autres. Certes, il a eu ses larmes ; mais on ne trouve pas en lui la grandeur des désespoirs de Pascal ; on ne saurait le plaindre, car ses chagrins se sont que les mesquines déceptions d'un ambitieux trompé dans ses espérances. La Rochefoucauld est un homme du monde qui, peu à peu, a perdu ses illusions en amour et en politique : il se montre chagrin, mécontent de tout ; lorsque la maladie le force à se retirer, il devient décidément misanthrope, et, cherchant alors un mobile aux actions des hommes, il les explique toutes par l'amour-propre ; sa morale est celle de l'égoïsme et de l'orgueil. M. Prévost-Paradol s'attache avec raison à nous montrer par où pèche son système. On ne peut nier que l'intérêt ne nous guide en toute chose ; mais il est des points extrêmes où l'intérêt prend les noms de sacrifice et de dévouement ; l'être s'élève au-dessus de lui-même et contente ses aspirations vers le bien et le beau, en faisant des actions nobles, dégagées de toutes basses préoccupations. La Rochefoucauld triomphe en confondant sans cesse l'égoïsme et la vertu, l'intérêt et le devoir ; il se plaît à ne montrer qu'un côté de la vérité, et, ce côté étant vrai, il nous abuse à force d'art et nous fait accepter, comme une certitude entière, une moitié, un tiers seulement de certitude. On ne saurait trop se défier de ce moraliste qui a toute la sournoiserie des gens chagrins. Heureusement, il n'a ni le charme qui attache, ni la passion qui émeut. C'est un grand talent qui s'est privé de toute affection, en niant la franchise des affections humaines.

Le cinquième médaillon est fin et délicat. M. Prévost-Paradol a compris qu'il s'adressait plus à un écrivain qu'à un penseur. L'étude qu'il a consacrée à La Bruyère est avant tout littéraire. Non pas que ce dernier ait manqué de profondeur dans ses observations, de largeur dans certains de ses aperçus ; mais il vaut surtout par le style, par la mise en scène, la nouveauté du tour. La Bruyère, selon sa propre expression, « ne tend qu'à rendre l'homme raisonnable, mais par des voies simples et communes ». Je trouve, pour ma part, cette phrase plus hardie que tous les effarements de Pascal, qui déclarait que la grâce frappait où elle voulait. Il est inutile que j'appuie ici sur le talent de l'auteur des *Caractères;* tout le monde connaît l'art excessif qu'il met à dramatiser la moindre de ses observations. Mais il est un point sur lequel M. Prévost-Paradol me paraît trop insister. Il assure que La Bruyère n'était pas un réformateur, et je le crois sans peine. Il ajoute qu'il était trop éloigné de la Révolution pour la pressentir, trop bien enchaîné lui-même à sa place, dans la hiérarchie sociale, pour croire qu'il fût jamais possible de la remanier de fond en comble. Tout cela est vrai. Mais j'aurais aimé à voir M. Prévost-Paradol dire que La Bruyère est déjà du dix-huitième siècle par la chaleureuse indignation qu'il éprouve à la vue des injustices sociales, par la clairvoyance qu'il a des maux de l'humanité. Certes, il n'a pas eu la prétention de préparer 93, mais, malgré lui, il a presque commencé, avec Saint-Simon, qui en avait moins conscience encore, ce grand mouvement de réac-

tion qui renversa l'ancienne monarchie, ébranlée par ses propres vices. Il a étudié les mœurs de la cour et en a tracé une satire où l'ironie est pleine d'audace et d'amertume; il parle de cette cour comme d'un pays lointain, non point tout à fait barbare, mais où l'ivrognerie, la débauche, une plate servilité, une fausse dévotion sont les moindres défauts; il raille jusqu'au roi lui-même, jusqu'à l'idole qui, dans sa chapelle de Versailles, recevait l'encens destiné à Dieu.

Somme toute, La Bruyère raille les hommes, mais sans les troubler ni leur donner des leçons de foi ou de scepticisme. Il cherche vraiment à nous rendre meilleurs, et essaye d'accomplir sa tâche de la façon la plus agréable possible. La lecture des *Caractères* fait réfléchir, sourire plus encore; on s'émerveille des finesses, parfois des pensées profondes de l'écrivain; on l'aime parce qu'il est sans parti pris, sans système, et qu'il se contente d'enseigner la vertu en peignant nos travers.

Le dernier portrait est celui de Vauvenargues. Le visage est fier, la tête un peu basse, comme sous le poids d'une disgrâce éternelle. On sent qu'il a souffert, comme La Rochefoucauld, des misères de l'ambition; mais sa douleur est plus jeune, plus sympathique. Il ne s'est pas vengé des hommes en les déchirant; il a réclamé, au contraire, les droits de la liberté humaine contre le fatalisme de Pascal, et a résumé, en quelque sorte, son œuvre et raconté sa vie dans ce titre qu'il a donné à une partie et ses écrits : « Aimer les passions nobles. » Vauvenargues, en somme, est une figure élégiaque, comparé aux cinq autres moralistes étudiés par M. Prévost-Paradol. Il y a une sorte de grâce douloureuse dans cet homme, qui « nous raconte son ambition souffrante, et, en même temps, son effort admirable et impuissant pour prendre une bonne fois en dédain tous les biens qu'il eût voulu conquérir ». Lui-même a écrit quelque part : « Si la vie n'avait point de fin, qui désespérerait de sa fortune? La mort comble l'adversité. » Son adversité fut comblée; il mourut jeune, sans avoir le temps de faire cette fortune qui fut le tourment de sa vie. L'œuvre de Vauvenargues est courte et personnelle; il a lutté plus contre la destinée que contre la vérité, on le lit sans entamer son âme, en donnant un regret et une affectueuse sympathie à cette triste et noble existence.

Les voilà donc tous les six, avec leurs physionomies diverses, ayant un même souci, mais différemment blessés dans la lutte qu'ils ont soutenue. Ils ont cherché à lire le livre sombre de la vie, ils ont voulu savoir le dernier mot de la destinée de l'homme. Leur recherche a été vaine; ils n'ont rien trouvé, si ce n'est l'admiration de la postérité. Leur pensée a eu beau se grandir, elle n'a pu atteindre la vérité. Ce sont des géants d'intelligence devant lesquels nous nous inclinons; mais ce ne sont pas des prophètes, et leurs paroles sont presque toujours vaines et mensongères. Je le répète, quel moraliste viendra juger ceux-ci et trouver enfin le mot de l'énigme divine?

Je ne sais si je suis parvenu à vous donner une idée du livre de M. Prévost-Paradol. L'écrivain, en réunissant côte à côte les six moralistes français, a eu sans doute l'intention de nous offrir en quelques pages tout le fruit de l'observation et de la science de l'homme en France pendant deux siècles. J'ai cru ne pouvoir mieux faire que de vous présenter successivement les grandes figures qu'il a évoquées. D'ailleurs, je ne pense pas qu'il ait eu la prétention d'apporter dans le dessin de ces grandes figures de nouveaux traits oubliés par l'histoire; il s'est contenté de prendre les mêmes modèles et de les copier d'un crayon fin et délicat, avec des lumières et des ombres nouvelles, de sorte que ces visages si connus ont, dans ses médaillons, un air de jeunesse et de fraîcheur qui pique la curiosité et fixe l'attention. On s'oublie à les regarder, on les prend pour des amis que l'on ne se connaissait pas; puis la connaissance a lieu, et l'on reste charmé de la façon imprévue et neuve dont ils se sont présentés à vous.

M. Prévost-Paradol a fait suivre les six études que je viens d'examiner de quelques réflexions sur divers sujets. Je ne puis que citer les titres de ces chapitres, qui rappellent de loin certains chapitres des *Essais : De la Chaire à propos de La Bruyère, De l'Ambition, De la Tristesse, De la Maladie et de la Mort*. Là surtout l'écrivain donne sa note personnelle. Ce qui me paraît caractériser sa manière, c'est le talent qu'il possède de détailler avec art ses pensées; il procède par longues phrases, un peu rondes et monotones, mais admirablement emmanchées les unes dans les autres. Les images sont rares et me paraissent ne pas faire assez corps avec le pur raisonnement. Mais les horizons sont toujours larges; il y a, à chaque page, des échappées qui découvrent des coins de terre nouveaux. On éprouve une sorte de charme grave et austère à voyager en compagnie de cet esprit savant, qui fait pardonner les allures professorales de son langage par la hauteur de ses idées et la liberté de ses jugements.

LE SUPPLICE D'UNE FEMME ET LES DEUX SŒURS

I

25 juin 1865.

L'incident qui s'est produit à propos du *Supplice d'une Femme*, entre MM. de Girardin et Dumas fils, me paraît si plein d'enseignements, que je ne puis résister au désir d'en dire quelques mots à mon tour. Souvent je me suis demandé quel avenir était promis à notre théâtre; je me suis inquiété des destinées de la forme dramatique, et j'ai vainement cherché parmi nos hommes habiles un homme franc et hardi. Aujourd'hui, une circonstance imprévue me permet de donner mon avis en pareille matière. Je désire prendre la question au point de vue purement général; il y a eu deux brochures publiées, et ce sont ces deux brochures que je vais examiner.

Même, je ne veux m'attacher qu'à une partie de ces brochures, la partie, pour ainsi dire, de dogme et de discussion littéraires. On trouve en elles une question personnelle aux auteurs et une question d'art intéressant tout le public intelligent. Je ne m'occuperai que de cette dernière. Je comprends parfaitement que M. de Girardin ait pensé devoir expliquer aux lecteurs quelles étaient les raisons qui lui avaient fait refuser la paternité d'une œuvre que tout le monde savait lui appartenir. Je comprends de même que M. Dumas fils, attaqué et mécontent des explications fournies pas son collaborateur, ait répondu à ses explications par d'autres explications. Je ne vois simplement en ceci que deux hommes amenés par les circonstances à vider publiquement un différend qu'ils auraient, à coup sûr, préféré terminer dans la solitude du cabinet. Ils défendent leur dignité; ils tirent à eux l'opinion publique; en un mot, ils plaident leur cause et semblent dire tour à tour à la foule : « Puisque notre querelle n'est plus un secret et que de méchants bruit courent sur notre compte, voici notre querelle, nous nous accusons tout haut, nous nous fâchons en pleine place publique, écoutez-nous et jugez-nous. »

Tout au fond de moi, je juge peut-être MM. de Girardin et Dumas fils; je pourrais dire quel est celui des deux qui s'est montré le plus digne et le plus délicat, bien que l'affaire soit terriblement embrouillée et qu'il soit difficile de savoir à quoi s'en tenir devant les affirmations contraires de deux hommes honorables. Mais si ces messieurs en ont appelé à la foule, je crois qu'ils ont désiré que chacun se fît une opinion et la gardât pour lui. Ce n'est pas mon devoir de critique que de me prononcer dans une question de délicatesse. Je sens que la partie personnelle de leur procès ne m'appartient pas, car je croirais faire preuve d'un étrange mauvais goût, en disant à l'un ou à l'autre qu'il n'a pas agi d'une façon digne. On ne doit donc que lire, juger et se taire; il m'est permis ici de regretter la querelle, il ne m'est pas permis de la discuter. Je ne puis et ne veux, je le répète, examiner que la question littéraire soulevée par les brochures.

Il est nécessaire, avant tout, de bien poser cette question, ainsi que je la comprends. M. de Girardin dit à M. Dumas fils : « Je vous ai donné des caractères et des développements, je vous ai remis une œuvre vraie et logique, et vous me rendez une pièce dont les personnages sont effacés et les scènes adoucies, un drame de convention qui n'a plus que la vérité misérable des planches. » M. Dumas fils répond : « Votre pièce était dangereuse et impossible, elle aurait été sifflée, et je l'ai fait applaudir, j'ai mis assez de talent pour en faire un grand succès, remerciez-moi. »

J'avoue, pour ma part, que ce n'est pas là répondre. Ce que j'ai cherché dans la brochure de M. Dumas fils et ce que je n'y ai pas trouvé, c'est une critique, une suite d'arguments qui prouvât en règle que M. de Girardin ne lui avait donné ni caractères ni développements, et que l'œuvre qu'il lui avait remise n'était ni vraie ni logique. A peine dit-il en un endroit, sans appuyer d'ailleurs sur ce point capital, que les caractères ne se soutenaient pas. Il ne fallait pas, selon moi, répondre : « Vous m'avez fourni de la vérité, je vous rends de l'habileté. » Mais il fallait crier bien haut : « Votre logique et vos caractères ne valaient rien, et je les ai remplacés par des caractères plus vrais et une logique plus rigoureuse. » M. de Girardin, recherchant la collaboration de M. Dumas fils, déclarait par là même qu'il trouvait sa pièce mal faite; il la confiait simplement à un habile metteur en scène, — je suis certain que telle était sa pensée, — et il le priait de faire les changements que les planches exigeaient. Mais jamais il n'a pu avoir la pensée de s'adjoindre quelqu'un qui dénaturât complètement son œuvre, qui en créât une nouvelle de toutes pièces. Il tenait à son drame, bon ou mauvais : il désirait conserver son idée entière. Devant le drame nouveau, il était en droit de garder l'anonyme et de demander à son collaborateur ce qu'il avait fait de ses personnages. C'est alors que le collaborateur paraît éluder la question : « Vos personnages, dit-il, étaient périlleux et impossibles, j'ai préféré les remplacer par de charmantes petites poupées qui font la joie de la foule. » Je répète que ce n'est pas là répondre et qu'il était nécessaire, avant tout, de montrer combien la nouvelle pièce était plus vraie et plus forte que la pièce sacrifiée.

Je ne défends nullement ici M. de Girardin. Je n'ai pas encore dit que l'œuvre qui lui appartient soit bonne. Je tiens seulement à établir que cette œuvre, fût-elle détestable, M. Dumas fils aurait dû ou refuser la collaboration, ou mieux comprendre la pièce de l'auteur, et, en tous cas, s'en tenir simplement au rôle que ce dernier désirait lui voir jouer. D'ailleurs, M. Dumas fils aura raison devant le public; il a pour lui le succès, l'esprit et la convention, trois grandes puis-

tances. Sa brochure est leste et méchante, écrite de verve et tout à fait convaincante. Ce n'est pas M. de Girardin qui a cette habileté de plume; il pense juste, mais il ne flatte pas l'esprit de ses contemporains; sa préface, d'ailleurs, a l'immense tort de renfermer des idées neuves, et cela seul le condamne aux rires des honnêtes gens. La question est jugée, je le sais; sur dix personnes, neuf raillent agréablement M. de Girardin. Je ne viens pas juger à nouveau un procès si compromis; je désire seulement dire mon mot en cette affaire, et je demande pardon à l'avance aux personnes qui peuvent ne pas être de mon opinion.

Voici tout le procès, tel que je le comprends : d'un côté, un novateur, un penseur qui n'a pas l'expérience des planches et qui fait une tentative pour y porter la vérité brutale et implacable, le drame de la vie avec tous ses développements et toutes ses audaces; de l'autre côté, un auteur dramatique de mérite, un maître qui a remporté de grands succès, un homme habile et expérimenté, qui déclare que la tentative est maladroite, que la vérité brutale et implacable est impossible au théâtre et qu'on ne saurait y jouer le drame de la vie dans sa réalité. Je le déclare, avant tout, je suis *a priori* pour le penseur, le novateur; mon instinct me pousse à applaudir les esprits avides de franchise.

La question me semble admirablement posée, et je ne sais si l'on en voit bien les conséquences. Il s'agit nettement de savoir ce que deviendra notre théâtre, si l'on pourra appliquer à la scène cet amour d'analyse et de psychologie qui nous donne en ce moment une génération nouvelle de romanciers. L'homme pratique, l'auteur qui connaît son public, M. Dumas fils, déclare que l'entreprise est insensée et que tout drame vrai, n'obéissant pas à certaines conventions, sera sifflé impitoyablement. L'homme théorique, au contraire, l'auteur dramatique d'occasion qui ignore l'art de mentir à propos, M. de Girardin, croit que la vérité subjuguera la foule, la serrera si fortement à la gorge, qu'elle étouffera les sifflets dans les pleurs. Moi, je pense que M. Dumas fils a malheureusement raison; mais j'admire M. de Girardin et je me plais à espérer par instants que sa tentative réussira.

M. Dumas fils, aujourd'hui, est dans le succès et l'habitude. Les sens d'un homme comme lui, qui a vécu dans ce monde de carton que l'on appelle le théâtre, doivent forcément être émoussés; il n'a plus conscience de la convention, ou, du moins, il lui obéit sans révolte. Malgré toute la force âpre de quelques-unes de ses œuvres, il a le respect du public, il le connaît et n'ose pas trop lui déplaire. C'est donc, jusqu'à un certain point, le public qui fait ses pièces; ce n'est pas la vie, la vérité. Sans doute, la foule pour laquelle on écrit a le droit de refuser ce qui la choque, et, quand on travaille pour elle, il faut la consulter. L'œuvre produite dans ces conditions est une œuvre de vérité moyenne, adoucie toujours, flatteuse et surtout coulée dans le moule accepté. Toute assemblée nombreuse a du respect humain, une sorte de timidité niaise. J'ai vu au théâtre rougir des viveurs en entendant un mot leste. Il y a dans une salle de spectacle, dans cet amas d'hommes, de femmes et d'enfants de tous caractères et de toutes moralités, une pudeur mal comprise, un besoin de mensonge, de vertu et de grandeur fausses qui poussent les spectateurs à protester, lorsque l'auteur ose être vrai et fouiller hardiment la vie. Cette pensée que le public fait la pièce est si juste, que nous voyons chaque génération d'auteurs dramatiques avoir ses audaces et ses timidités. Il y a dans Molière une liberté de langage que nous ne supporterions plus; il y a dans notre théâtre contemporain des études vulgaires et franches que le dix-septième siècle aurait sifflées.

Pour moi, ce fait est profondément regrettable; je ne puis m'accoutumer à cette idée qu'une œuvre d'art dépende d'une mode, du plus ou moins d'hypocrisie d'une époque. Je proteste contre ce sentiment étrange qui nous fait accepter dans la solitude du cabinet le roman le plus risqué, et qui nous pousse à la révolte, à la moindre scène forte et vraie que nous voyons à deux ou trois mille. Nous voulons de la vérité brutale, de la franchise impitoyable, lorsque nous sommes seuls; dès que nous sommes plusieurs, nous avons sans doute honte de nous-mêmes et nous aimons qu'on nous flatte, qu'on mente, qu'on voile tout ce que notre nature a d'emporté et de mauvais. De là naît ce que l'on nomme l'expérience de la scène; l'expérience de la scène consiste à savoir mentir, à savoir donner au public le faux qui lui plaît. C'est tout un métier; il y a mille petites roueries, mille sous-entendus, mille adoucissements; on finit par connaître les personnages sympathiques, les situations aimées, les mots à effet. Dès lors, dès que l'on sait tout cela, on entre en plein dans la convention et la banalité; le talent surnage quelquefois, mais il n'y a plus jet spontané. On est à la merci d'un public qui ne vous permet pas de lui dire tout ce que vous savez et qui vous force à rester médiocre. Entre les derniers venus, M. Dumas fils est un de ceux qui ont le plus osé; mais, je le répète, il doit en être arrivé forcément au respect des décisions du public et peut-être même aux croyances de la foule en matière théâtrale.

Maintenant, imaginez un homme qui n'a pas du tout l'expérience des planches. Il ignore le public, écrit dans son cabinet, pour lui-même, et croit naïvement que ce qui le contente, lui penseur isolé, va être accepté avec enthousiasme par tout un peuple. Il ne se soucie pas des mille et une ficelles du métier; il procède carrément, sans rien adoucir, sans rien sous-entendre, sans s'inquiéter des sympathies de la foule. Il désire seulement être vrai, logique et puissant. Il compose ainsi une pièce qui fait hausser les épaules aux hommes du métier, une pièce toute franche, toute maladroite. Je vous demande un peu l'effet que va produire une pareille œuvre devant le public dont je parlais tantôt. Je suis certain que le drame tombera à plat, et que le malheureux auteur servira pendant un mois aux gorges chaudes de la France entière.

Et cependant, absolument parlant, quelle sera l'œuvre forte et originale, de l'œuvre habile ou de l'œuvre vraie? Je l'ai dit, j'ai tellement foi dans la réalité, que par instants je me prends à espérer, comme M. de Girardin, qu'une action logique et franche pourra, à un moment donné, saisir la foule à ce point qu'elle lui fera oublier



Les figures qu'il créa sont surtout remarquables par leur vérité physique.

4

son culte pour le convenu et le banal. Ce jour-là, les gens habiles seront vaincus; ils n'auront plus la suprême ressource de répondre à ceux qui les accuseront de banalité : « Nous sommes bien forcés de contenter le public, nos défauts sont ceux de la foule et non les nôtres. » On leur répondra que ce sont eux qui maintiennent le théâtre dans la routine, en se laissant, crainte d'une chute, guider par le public au lieu de le guider.

Lorsque les hommes pratiques déclarent une pièce dangereuse, il faut entendre qu'elle peut être sifflée. On ne dit point qu'elle ne soit pas vraie, qu'elle manque de talent. On dit simplement : « Elle est dangereuse », et on se hâte de la rendre innocente, de la museler, de la mettre à la dernière mode, afin que les spectateurs, en reconnaissant une vieille amie, soient disposés à lui faire bon accueil. On ne saurait croire combien le monde théâtral est différent du monde réel. Prenez n'importe quelle œuvre dramatique et examinez-la : vous serez surpris, en réfléchissant, d'avoir pu croire un instant à un monde si étrange. C'est là ce monde ridicule et impossible dont il faut faire un apprentissage, si on veut être un auteur dramatique accepté. Dès lors, on n'écrit plus des pièces dangereuses, on écrit des pièces que le talent grandit quelquefois, mais qui se meuvent dans un cercle adopté.

Je crois inutile d'examiner maintenant les trois versions du *Supplice d'une Femme.* J'avoue qu'en elle-même la pièce m'importe peu. Que M. de Girardin soit un maladroit, que M. Dumas fils soit un homme habile, là n'est pas le point intéressant. Je préfère rester dans la généralité, et je crois avoir eu raison de prendre l'affaire de haut et de l'avoir changée en une question de principes dramatiques. Je ne puis descendre au cas particulier, ayant envisagé l'avenir tout entier de notre théâtre. Dans nos temps de pièces amusantes et lestement tournées, j'ai cru comprendre que M. de Girardin faisait hardiment une tentative qui pouvait ouvrir de nouveaux horizons à notre littérature. Ces tentatives répondaient justement à une pensée que j'avais depuis longtemps et que je formulerai sous ce titre : *De la réalité au théâtre.* On s'expliquera ainsi que j'aie pris instinctivement le parti de M. de Girardin, sans même vouloir juger sa pièce, en pure théorie et en dehors de tout exemple.

Je ne puis, en finissant, m'empêcher de lui souhaiter bon courage et bonne chance au sujet de la pièce annoncée par lui sous le titre des *Deux Sœurs.* Il faudrait montrer une fois pour toutes au public que la vérité seule est grande, et que l'art n'est fait que de vérité.

II

16 septembre 1865.

Je viens maintenant, en critique de la dernière heure, dire mon avis sur *les Deux Sœurs* et sur les orages que cette œuvre a soulevés. Nous sommes en plein apaisement : l'auteur a publié une préface conciliante, la petite presse a changé de hochet, la grande procède à d'autres condamnations, la pièce elle-même ne tient plus les applaudissements et les sifflets en haleine. C'est le moment de porter un jugement définitif, de mettre une dernière fois en question l'auteur et la pièce, la critique et le public. Imaginez que je suis un curieux qui a tout écouté et qui éprouve une furieuse démangeaison de dire ce que personne n'a dit, de résumer les débats, d'écrire la conclusion de cette singulière histoire. Si j'entretiens encore les lecteurs de cette légende, d'une aventure qui a un grand mois de date, c'est que j'espère, non pas apporter aux débats quelques bons arguments, mais tirer une morale de mes appréciations et en finir une fois pour toutes en criant bien haut ce que je crois être la vérité. J'ai parlé du *Supplice d'une Femme*, je dois parler des *Deux Sœurs.*

Avant d'examiner la pièce, je m'occuperai de la critique de ce public des premières représentations, qui a accueilli l'œuvre d'une façon si bruyante. Ce public est étrangement mêlé; il y a là des gens étrangers à toute querelle littéraire, il y a des journalistes, des amis, des hommes instruits et du meilleur monde, attirés par la notoriété plus ou moins grande du nom de l'auteur. La salle, ainsi composée, est intelligente et fine, apte à goûter dans leur saveur les fruits les plus délicats de l'intelligence; je ne dis pas que cette assemblée n'ait point une préférence marquée pour les vaudevilles épicés et les comédies sentimentales de notre époque, mais je ne lui fais pas non plus l'injure de la croire insensible aux belles et fortes choses. Donc, elle était parfaitement capable de comprendre et d'applaudir *les Deux Sœurs.* Elle a ri et murmuré devant ce drame que, sans le juger encore, je trouve poignant et énergique. Il doit y avoir une cause à ces rires et à ces murmures du premier jour. J'écarte la pensée d'une cabale, dans l'acception stricte de ce mot; il serait puéril de croire que ces deux milliers de personnes se sont entendues, ont conspiré dans quelque coin perdu pour venir assassiner une pauvre pièce. Lorsque M. de Girardin a parlé de cabale, il a donné certainement un autre sens à ce mot; il a entendu la cabale tacite, magnétique, si je puis m'exprimer ainsi, celle qui naît du sentiment commun. Il y a eu certainement cabale, si l'on veut dire par là que la salle était très mal disposée pour l'auteur, qu'elle souhaitait un insuccès, que, sans en avoir conscience peut-être, elle se trouvait là pour rire, pour aider à la chute. Je m'explique.

Je suppose que le public qui a murmuré aux *Deux Sœurs* se soit trouvé exactement le même que le public qui a applaudi *le Supplice d'une Femme.* Vous voyez que je parais me rendre la besogne franchement difficile. Au Théâtre-Français, la salle est pleine, on sait que la pièce est d'un débutant, et que ce débutant est M. Emile de Girardin; on applaudit à tout rompre. Au Vaudeville, trois ou quatre mois après, les mêmes spectateurs, devant une seconde pièce du même auteur, se moquent, haussent les épaules, se mettent à siffler. Evidemment, la pièce est mauvaise. Point du tout. Seulement les conditions de succès ont changé, il y a eu, pendant les quelques mois d'intervalle, toute une petite révolution qui devait forcément amener la chute du second drame.

Je voudrais pouvoir analyser avec délicatesse

les divers sentiments des spectateurs qui se trouvaient au Vaudeville, le 12 août. Ces mêmes gens qui étaient allés au Théâtre-Français sans arrière-pensée, désireux d'applaudir, avaient certainement, le 12 août, une clef dans leur poche, se promettant de saisir la moindre inhabileté pour commencer le tapage. Ils étaient agacés par la personnalité envahissante de M. de Girardin; en France, on a la moquerie facile pour les esprits personnels, qui ont la singulière manie d'avoir du talent et l'inexorable naïveté de chercher et d'appliquer des idées neuves. L'auteur était bien ridicule en effet; il voulait exploiter une nouvelle veine dramatique; il tentait courageusement d'accomplir sans apprentissage une rude besogne; il avait la sottise profonde de tenir à ses pensées; il venait de faire toute une campagne pour les défendre et leur assurer la victoire. Un tel homme méritait d'être sifflé d'importance, il devenait gênant, il prenait trop de place. Donc, en premier lieu, la salle était irritée, portée à railler cet homme qui lui semblait bien trop vaniteux. Mais le grand crime se trouvait surtout dans la rare imprudence d'un journaliste, d'un simple publiciste, qui se permettait de faire une pièce de théâtre, cette chose terrible. Ceux qu'on nomme les princes de la critique, certains de ces gens autorisés qui chaque lundi émettent leurs oracles, fruits d'une longue expérience, déclaraient qu'ils n'avaient jamais rien vu de pareil et que cela devait être atroce. Toute la petite presse se tenait les côtes. Rien n'était plus comique, en vérité, que cette loyale et franche bataille livrée par une main puissante aux idées reçues et immuables.

Ce qui m'a navré dans cette histoire, c'est l'accueil ironique et brutal à la fois que nous avons fait à la tentative d'un homme de talent. Admettons que l'œuvre soit médiocre, elle n'en est pas moins un essai sérieux, tenté avec conscience dans le but d'agrandir l'horizon dramatique, et qui dès lors méritait une étude calme, un jugement motivé. L'art seul était en question, et non les personnes. Si l'auteur même avait donné l'exemple, la critique ne devait pas l'imiter; elle avait la seule mission de déclarer la pièce, la tendance bonne ou mauvaise. Il y a eu effarement et risée; je n'ai pas lu un seul compte rendu qui attaquât le drame de front; j'ai trouvé beaucoup de plaisanteries plus ou moins spirituelles, quelques critiques de détail justes et convenables, mais pas une appréciation entière, convaincue de la pièce. Cela m'a fait songer que ces gens d'expérience qui se plaignent de la longueur des scènes, de la brutalité du dénouement, ont une singulière façon d'employer leur expérience : ils se pâment devant un vaudeville; ils discutent sérieusement trois méchants actes, et, lorsqu'ils ont devant eux une œuvre forte, peut-être étrange et inexpérimentée, ils s'ingénient à y trouver des sujets de moquerie. Serait-ce qu'ils ont trop d'expérience, que les couplets les ont gâtés, qu'ils ont une telle habitude de la convention et de la banalité, que tout détail vrai leur paraisse d'une gaieté folle?

Je voudrais en finir avec cette question de l'expérience des uns et de l'inexpérience des autres. Ma foi, en cette matière, est qu'un homme inexpérimenté vaut souvent deux hommes expérimentés. Il s'agit d'avoir du talent, oui ou non, d'avoir son mot à dire et de le dire franchement. Qu'importent les quelques bégayements du début; ils ont plus de grâce et plus de loyauté que cette perfection désespérante de la médiocrité. Je suis pour les hommes courageux qui se sentent l'audace de tout, qui écriraient aussi bien un roman qu'une pièce de théâtre, un feuilleton qu'une élégie, et qui trouveraient moyen de se mettre tout entiers dans la moindre page sortie de leur plume. Je suis pour les hommes courageux qui ont la brutalité du vrai, qui enjambent les règles reçues, qui ne savent pas et qui imposent cependant leurs idées, parce que ces idées ont une grande force de volonté. Je suis enfin pour les hommes courageux qui sont vaillants dans la lutte, qui payent de leur personne, qui ont un grand dédain pour la foule des railleurs.

On s'imagine maintenant les murmures du public, lors de la première représentation. Il y avait là un mélange bizarre de sentiments : l'étonnement causé par les allures nouvelles et irrégulières du drame, la répugnance du vrai, le désir intime de voir tomber la pièce, le besoin d'un peu rire de l'auteur. Mêlez tout cela, ajoutez mille petits préjugés, mille petites influences indirectes, et vous obtiendrez cet esprit d'hostilité très évidente avec lequel on a écouté *les Deux Sœurs*. Qu'on ne dise pas : l'œuvre est tombée parce qu'elle était radicalement mauvaise. Mais qu'on dise : l'œuvre est tombée parce qu'elle déplaisait au public, parce qu'elle était trop forte pour lui, et que ce bon public, nourri de grivoiseries et de parades, ne peut digérer encore une nourriture, mal servie et mal apprêtée peut-être, mais saine et savoureuse. Un soir, on a sifflé *les Deux Sœurs*, on a applaudi à tout rompre un acte de grosse plaisanterie que l'on jouait pour la première fois. Je ne veux pas parler de cet acte, qui peut être très drôle et amuser certaines gens; mais je dis hautement qu'il est indigne d'un public intelligent d'accueillir avec enthousiasme une véritable parade, et de se moquer d'une tentative sérieuse qui importe à l'avenir de notre théâtre. Les critiques du lundi, ceux qui avaient été les plus durs pour le drame de M. de Girardin, ont trouvé quelques mots d'éloge en parlant du petit acte drôle. Les critiques du lundi faisaient donc partie de la manifestation? Le soir même de cette manifestation honteuse, un des pistolets du dénouement a raté. Vous pensez quels rires et quels sifflets. Là est toute la morale de l'aventure. En France, faites un chef-d'œuvre, mais priez le chef des accessoires de bien veiller à l'amorce de vos pistolets. M. de Girardin a l'immense tort de ne pas connaître son public, et de le traiter en grand garçon, lorsqu'un hochet le contente.

Que veut-il, après tout, ce débutant, cet auteur dramatique nouveau-né. Il est las des habiletés du jour, las des banalités, et il veut tenter à la scène l'examen des grands problèmes sociaux. On lui dit que le théâtre n'est qu'action et émotion, et il peut répondre qu'il le sait bien, que ses personnages agiront et seront assez vivants pour toucher et émouvoir. Ce dont il ne veut plus, c'est la peinture étriquée d'un travers du jour, c'est la comédie d'intrigue, où la grande question est de savoir si M. A... épousera made-

moiselle B...; c'est tout ce théâtre contemporain, mélodrames et vaudevilles, pièces prétendues littéraires et tableaux vivants, ce pauvre théâtre qui ne compte qu'une demi-douzaine au plus d'œuvres fortes. Ce dont il veut, c'est l'étude franche du cœur humain, c'est le drame vivant qui naît des fatalités sociales, c'est la moralisation indirecte par l'exposé logique et puissant de la vérité, c'est le théâtre agrandi, le théâtre doté de mille sujets nouveaux. On feint de ne pas entendre, on s'attaque à l'auteur dramatique, on ne parle pas du novateur, de l'homme qui cherche à ouvrir une voie. Parlez de l'idée; condamnez l'application, si elle vous semble malheureuse; mais prononcez-vous sur la nécessité de renouveler notre théâtre, et sur l'utilité qu'il y aurait à s'adresser à la réalité humaine; dites s'il y a une féconde source d'émotions et d'action dans l'étude des problèmes sociaux réduits en drame, étudiés dans la vie de chaque jour, dans les rapports que les hommes ont entre eux. Vous n'êtes pas si riches pour que vous fermiez les yeux et les oreilles. Il s'agit de conclure, de savoir si des tentatives d'originalité et de nouveaux sujets ne sont pas nécessaires, oui ou non; il ne s'agit pas d'applaudir *le Supplice d'une Femme*, ni de siffler *les Deux Sœurs*. J'aurais voulu qu'un de ces hommes d'expérience traitât la question à ce point de vue. Il m'aurait peut-être converti à aller huer le drame. Mais, tant qu'on ne me prouvera pas qu'une œuvre médiocre, faite selon les règles, est préférable à une œuvre toute libre, toute imparfaite, mais tâchant d'ouvrir de nouvelles voies, j'applaudirai d'instinct cette dernière, je la défendrai, j'irai jusqu'à la trouver excellente. Je suis écœuré de médiocrité, j'ai en horreur les plaisanteries clichées, les jugements tout faits, les petitesses de l'esprit. J'ai besoin d'un homme qui pense en homme.

Je n'ai vu la pièce qu'à la seizième représentation. La soirée a été calme. Je me suis trouvé devant une action simple, rapide, logique, qui m'a paru d'une rare puissance et qui m'a causé une profonde émotion. Après tout, je suis peut-être sans expérience, comme l'auteur; on dira que j'ai peu l'habitude du théâtre et que je me suis laissé gagner trop facilement par l'angoisse de cette lutte entre deux hommes qui ne peuvent sortir que par la mort d'une situation terrible. L'histoire est franche. Elles sont deux femmes : l'une, Cécile, le cœur paisible et droit, ferme dans le devoir et la volonté, a épousé un vieillard goutteux et impotent, qui récompense sa fidélité en lui créant une vie déserte et sombre; l'autre, Valentine, a la chair faible, le cœur violent et passionné; elle n'aime plus son mari qui l'adore et cherche à la rendre heureuse, elle aime ailleurs. Voilà le drame dans sa dualité; le drame poignant et silencieux, plus effroyable peut-être, entre Cécile et ce vieux débauché qui n'a réussi qu'à lui donner de nouveaux tourments, en la rendant mère d'une pauvre petite fille scrofuleuse et mourante; puis le drame scandaleux, le drame au grand jour, entre Valentine et son mari, Robert, entre Robert et Armand, l'amant de Valentine. Un jour, les deux hommes se trouvent en présence, l'amant et le mari, sachant tout, acculés tous deux dans cette position effroyable que leur font leurs cœurs, les lois, les mœurs du pays qu'ils habitent. Ils sont comme en dehors du monde, face à face, et ils comprennent qu'ils n'ont plus qu'à mourir. Ils meurent donc, et la leçon est complète.

Ce qui a révolté le public, c'est que cette histoire, ces personnages sont trop vrais. On a eu l'impudente hypocrisie de feindre le doute sur l'existence de Valentine dans le monde réel. Ouvrez les yeux, pauvres aveugles; l'adultère est ici et là, partout; les larrons d'honneur sont toute une foule Il est vrai que vous trouverez fort peu de Céciles. Sauf cette jeune femme qui tient ses deux mains serrées sur son cœur pour l'étouffer, tous les personnages sont mauvais, gâtés par le milieu où ils vivent. Armand, qui a le courage de la mort, n'a pas le courage de son amour; il est lâche devant Valentine qui s'est donnée à lui. Robert punit Armand d'un crime qu'il a commis dix fois lui-même. Les maris et les amants qui se trouvaient dans la salle n'ont pas voulu se reconnaître, et ils ont murmuré.

Les gens d'expérience ont déclaré que ce n'était pas là une pièce, mais un fait-divers dialogué? Je ne comprends pas bien. Est-ce que tout drame n'est pas un événement de la vie mis en dialogue. Il y a des règles, dites-vous, pour faire une bonne pièce. Il n'y a pas de règles pour émouvoir, pour s'adresser à la raison et au cœur. J'accorde que la pièce de M. de Girardin aurait pu être mieux équilibrée; certaines scènes auraient gagné à être plus courtes; des détails manquent, des détails sont de trop. J'accorde tout cela, mais là n'est pas la question. Le drame existe-t-il ou n'existe-t-il pas? Comment se fait-il que vous, gens d'expérience qui prétendez connaître les roueries du métier, vous donniez tant d'importance à de simples questions de facture? Cherchez l'idée, voyez si elle est dramatique, ne venez pas dire que le drame n'est qu'un fait-divers, attendu qu'un fait-divers peut parfaitement être un drame complet. Le talent, pour vous, consiste à rendre ce fait-divers scénique; il consiste pour moi à choisir, à inventer le fait-divers, à prendre le sujet le plus puissant et le plus humain, et à jeter bravement ce sujet sur la scène, avec maladresse peut-être, mais avec énergie et volonté? Nous avons assez de faiseurs habiles, pour souhaiter un maladroit qui sache créer.

Ce Donzac, cette Louise Campbel, les deux personnages secondaires qui ont déplu, ne sont certainement pas meilleurs que les personnages secondaires des pièces applaudies, mais ils ne sont pas plus mauvais. Quant au dénouement, il a égayé le public; ces morts fatales ont paru prodigieusement comiques. Quant à moi, j'avoue que les deux coups de pistolet me contentent pleinement. Le quatrième acte était inutile, et l'auteur a bien fait de le supprimer. Toute la pièce marche au meurtre et au suicide de la fin; les règles, je crois, ne prescrivent pas autre chose; un dénouement n'est jamais que le résultat nécessaire d'une action. La leçon est terrible pour Valentine, terrible pour le public, et je jurerais, quoi qu'on dise, que bien des spectateurs et bien des spectatrices ont été troublés par cette pièce qui met en scène un des drames intimes les plus fréquents de nos jours.

En somme, je m'explique parfaitement la

chute des *Deux Sœurs*. La pièce est tombée plus par le public que par elle-même. Pour faire passer cette vérité brutale, il aurait fallu l'envelopper dans du papier doré, avec une jolie petite devise de mirliton. Et voilà pourquoi un drame qui contient des situations puissantes, qui, je le répète, m'a paru plein d'une émotion forte, a sombré dans l'esprit de vaudeville, dans l'amour des choses admises, dans l'hostilité inconsciente d'un public venu pour assister à un insuccès.

On n'a pas besoin de conseiller le courage à M. de Girardin. Il est de ces hommes que les chutes grandissent, que les polémiques rendent plus âpres et plus jeunes. Il a voulu dans *le Supplice d'une Femme*, dans la première version, étudier le pardon accordé par le mari à la femme coupable; il a voulu dans *les Deux Sœurs* examiner le duel entre le mari et l'amant, et en montrer l'impossibilité; dans une troisième pièce qu'il annonce, il montrera l'assassinat permis, excusé par la loi, lorsque l'époux outragé surprend l'épouse et le complice en flagrant délit. Je ne sais si l'auteur réussira à apaiser le public irrité contre lui; je lui souhaite une telle volonté, une telle réalité, qu'il y ait mauvaise grâce à se refuser à l'émotion et aux applaudissements. D'ailleurs, qu'il en soit certain, il a jeté les graines d'une semence qui germera. Si je n'applaudissais le drame des *Deux Sœurs* pour lui-même, je l'applaudirais pour les pièces justes et vraies qui en naîtront tôt ou tard.

ERCKMANN-CHATRIAN

I

J'aime à considérer chaque écrivain comme un créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle. L'homme a sous les yeux l'œuvre divine; il en étudie les êtres et les horizons, puis il essaie de nous dire ce qu'il a vu, de nous montrer dans une synthèse le monde et ses habitants. Mais il ne saurait reproduire ce qui est dans sa réalité; il n'a aperçu les objets qu'au travers de son propre tempérament; il retranche, il ajoute, il modifie, et, en somme, le monde qu'il nous donne est un monde de son invention. C'est ainsi qu'il existe, en littérature, autant d'univers différents qu'il y a d'écrivains; chaque auteur a ses personnages qui vivent d'une vie particulière, sa nature dont les paysages se déroulent sous des cieux étrangers.

Dès qu'un écrivain de quelque mérite a écrit huit à dix volumes, il est aisé de déterminer quel monde nouveau nous est donné. Le critique ne tarde pas à découvrir le lien de parenté unissant entre eux les êtres qui se meuvent dans ces huit ou dix volumes; il a vite sondé leur organisme, fait l'anatomie de leur âme et de leur corps, et, désormais, chaque fois qu'ils passeront devant lui, il les reconnaîtra sûrement, à certains signes caractéristiques, défauts ou qualités. De même, les horizons n'auront bientôt plus de secrets pour lui. Le critique assistera ainsi à la vie d'une création dont il pourra juger la grandeur et la réalité, en la comparant à la création de Dieu.

Pour me faire mieux comprendre, je citerai *la Comédie humaine*, de Balzac. Cet homme de génie dut, à un certain moment, regarder autour de lui et s'apercevoir qu'il avait des yeux excellents, allant droit à l'âme, fouillant les consciences, saisissant admirablement aussi les grandes lignes extérieures, voyant tout à la fois et le dedans et le dehors de la société contemporaine. A son appel, un monde entier sortit de terre, un monde de création humaine, n'ayant pas la grandeur du monde de Dieu, mais lui ressemblant par tous les défauts et par quelques-unes des qualités. Il y a là une société complète, depuis la courtisane jusqu'à la vierge, depuis le coquin suant le vice jusqu'au martyr de l'honneur et du devoir. La vie de ce monde, il est vrai, est factice parfois; le soleil ne s'y joue pas librement; on étouffe dans cette foule où l'air manque; mais il s'en échappe des cris de passion, des sanglots et des rires d'une telle vérité humaine, que l'on croit avoir devant soi des frères en douleur et que l'on pleure avec eux.

Ayant à examiner aujourd'hui les œuvres d'un écrivain dont le nom a acquis, dans ces derniers temps, une juste renommée, je crois devoir m'inquiéter, avant tout, du monde qu'il a créé. J'espère que cette méthode critique m'aidera puissamment à communiquer au public les résultats de mon analyse, à lui faire connaître dans son entier le talent que j'ai à juger.

Le monde d'Erckmann-Chatrian est un monde simple et naïf, réel jusqu'à la minutie, faux jusqu'à l'optimisme. Ce qui le caractérise, c'est tout à la fois une grande vérité dans les détails purement physiques et matériels, et un mensonge éternel dans les peintures de l'âme, systématiquement adoucies. Je m'explique.

Erckmann-Chatrian n'a pas écrit de romans, si on entend par ce mot une étude franche et hardie du cœur humain. La créature chez lui est une poupée faisant aller les bras et les jambes avec une merveilleuse perfection. Cette poupée sait pleurer ou sourire au moment voulu; elle parle sa langue avec justesse, elle vit même d'une vie douce et lente. Faites défiler devant vos yeux une dizaine de ces pantins, et vous serez frappé de leur ressemblance morale. Chacun d'eux a, il est vrai, les gestes de son âge et de son sexe; mais tous, jeunes et vieux, hommes et femmes, ont le même cœur, la même naïveté, la même bonté. Sans doute, çà et là on trouve un coquin; mais quel pauvre coquin, et comme on voit que l'auteur n'est pas habitué à peindre de telles natures! Là est, selon moi, la grande lacune dans le monde d'Erckmann-Chatrian. Il n'y a pas création d'âmes différentes, et, par

conséquent, lutte entre les passions humaines. L'écrivain a pétri de ses mains un personnage suivant ses instincts, et ce personnage, à l'aide de quelques légères modifications, lui a servi à peupler tous ses livres. D'ailleurs, l'être lui importe peu ; le drame n'est pas dans la créature, mais plutôt dans les événements. Dès lors, on comprend cette insouciance des individualités. Les figures qu'il crée sont surtout remarquables par leur vérité physique ; elles agissent toutes sous l'empire d'un sentiment simple et nettement accusé ; en un mot, elles sont surtout là pour supporter ou déterminer une action. Mais jamais l'auteur n'étudie la créature pour elle-même, jamais il ne va jusqu'à son âme, afin d'en analyser les désespoirs et les espérances. Lorsqu'il risque l'étude d'un cœur, il semble perdre tout à coup la finesse d'observation qu'il possède à l'égard des détails extérieurs ; il est poussé fatalement à faire une peinture fade et doucereuse, d'une grande bonhomie, si l'on veut, mais radicalement fausse dans sa généralité. Son monde n'est pas assez mauvais pour vivre de la vie réelle.

Placez maintenant dans une nature vraie et énergiquement peinte ces poupées taillées en plein bois, tantôt avec une délicatesse exquise, tantôt avec une grande largeur de ciseau, vous aurez dans son ensemble le monde d'Erckmann-Chatrian, tel qu'il s'est montré à moi. Monde consolant d'ailleurs, pour lequel on ne tarde pas à se sentir une profonde sympathie. On aime ces êtres pâles et souriants, ces types de bonté, de souffrance, de grandeur morale ; on les aime dans leur tranquillité sainte, dans leur naïveté d'enfant. Ils ne vivent pas de notre vie, ignorent nos passions. Ce sont des frères plus purs, plus tendres que nous, et, à les regarder, nous gagnons en douce impression ce que nous perdons en réalité. Je me refuse à croire que ce sont là des hommes ; mais je me plais à vivre quelques heures avec ces merveilleux pantins tout à la fois plus grands que moi par leur perfection, plus petits par leur mensonge. Puis, quel beau pays que le leur, et ici quelle vérité dans les horizons ! Dans nos théâtres, ce sont les campagnes qui sont de carton et de bois ; ici, ce sont les personnages. Les champs vivent, pleurent et sourient ; le soleil luit largement, et la grande nature s'étale avec puissance, admirablement résumée en quelques traits justes et forts. Rien ne saurait rendre la sensation singulière que m'a fait éprouver ce mélange bizarre de mensonge et de vérité ; je l'ai dit, il y a là l'inverse de l'effet produit par notre monde théâtral. Imaginez des automates se promenant au milieu de la création de Dieu.

La vérité des détails physiques et matériels ne suffirait pas pour rendre grandes les œuvres d'Erckmann-Chatrian ; il y a un autre mérite en elles. Ces pantins dont je viens de parler seraient de pauvres bonshommes, s'ils ne savaient que reproduire mathématiquement nos gestes et les inflexions de notre voix. Mais, à défaut de cœur, l'auteur leur a donné une pensée morale. Ils marchent poussés par un souffle puissant de justice et de liberté. Dans toute l'œuvre circule un air sain et fortifiant. Chaque livre est une idée ; les personnages ne sont que les différents arguments qui se combattent, et la victoire est toujours la victoire du bien. C'est ce qui explique la faiblesse de l'élément romanesque ; l'écrivain est d'une gaucherie remarquable lorsqu'il touche aux passions ; il ne sait rien imaginer de mieux qu'un amour frais et souriant, délicat, il est vrai, mais d'une douceur trop égale. Lorsque, au contraire, il s'agit de réclamer les droits de la liberté humaine, alors, n'ayant plus à s'inquiéter de nos cœurs, il se sert de nous comme de jouets, il dédaigne l'individualité de l'être, il écrit son plaidoyer, sorte de dissertation historique et philosophique dans laquelle le personnage n'est plus qu'un type ou qu'une machine à joies ou à douleurs, à blâme ou à approbation.

Le fantastique joue aussi un grand rôle dans les œuvres d'Erckmann-Chatrian. Ce premier amour pour les histoires merveilleuses explique un peu le dédain de l'auteur pour l'étude vraie de l'homme. D'ailleurs, les récits du monde invisible acquièrent chez lui plus de puissance par la qualité qu'il possède de peindre dans sa réalité le monde visible. Il va par delà la vie, et l'on ne sait l'instant où il quitte la veille pour le rêve. La vérité des observations se continue même dans ce qui n'existe pas. Toutefois, le personnage est encore ici un pur caprice, un croque-mitaine lorsqu'il veut être méchant, un petit saint lorsqu'il veut être bon. Il est évident que l'auteur, en pleine fantaisie, s'est encore moins inquiété de la réalité humaine. Sans doute, il peint une des faces de notre âme, mais il y a un tel parti pris et une telle monotonie dans cette peinture, que les héros finissent par être fatigants. Erckmann-Chatrian, et dans ses contes fantastiques, et dans ses récits historiques, a refusé le drame humain, en négligeant de mettre aux prises les sentiments et les personnalités.

Ce n'est pas sans intention que j'ai tout à l'heure nommé Balzac. J'ai choisi notre plus grand romancier, non pas pour écraser l'auteur que je juge, mais pour mieux faire ressortir le genre de son talent, en opposant ce talent à un talent complètement différent. Il me déplairait que l'on vît dans mon choix cette manœuvre critique peu délicate qui consiste à se servir d'un grand mérite pour nier un mérite moindre. On comprend quel abîme sépare le monde de Balzac du monde d'Erckmann-Chatrian, et je puis me faire mieux entendre en rapprochant ces deux créations.

Nous avons, d'une part, toute une société, un peuple ondoyant et divers, une famille humaine complète dont chaque membre a des allures particulières, un cœur qui lui appartient. Cette famille habite la France entière, Paris et la province ; elle vit la vie de notre siècle, souffre et jouit comme nous, est, en un mot, l'image de notre propre société. L'œuvre a la sécheresse d'une analyse exacte ; elle ne prêche ni n'encourage ; elle est uniquement le compte rendu brutal de ce que l'écrivain a observé. Balzac regarde et raconte ; le choix de l'objet sur lequel tombent ses regards lui importe peu, il n'a que le souci de tout regarder et de tout dire.

D'autre part, nous avons un groupe choisi d'âmes tendres. Tous les vivants de ce monde tiennent dans le creux de la main : un garçon naïf et amoureux, une fillette fraîche et souriante, un bon vieux moraliste et paterne, une

bonne vieille grondeuse et dévouée, puis quelque beau sentiment personnifié dans une figure héroïque. Ce petit peuple vit dans un petit coin de la France, dans le fond de l'Alsace, ayant des mœurs d'une autre époque et vivant une vie qui n'est pas la nôtre. Il est en plein âge d'or. Les vieux travaillent, boivent et fument; les jeunes sont soldats, musiciens ou fainéants; les filles, servantes d'auberge, fermières ou bourgeoises, sont des modèles d'ordre et de propreté, aimant dans toutes les conditions et ne trompant jamais. Aucun de ces êtres n'est secoué par nos passions; ils habitent à des millions de lieues de Paris, et vous ne trouverez en eux rien de moderne.

Peut-être certains de ces bonshommes sont-ils d'excellentes études de paysans et d'ouvriers alsaciens; sans doute des modèles ont posé; mais de pareils portraits ne peuvent être que des curiosités d'artiste, et, lorsqu'ils emplissent onze volumes, ils ennuient par leur monotonie; on regrette l'entêtement mis par l'écrivain à ne nous montrer qu'un petit coin d'une société, lorsqu'il pourrait nous montrer cette société tout entière. Chaque récit semble une légende que raconterait un enfant, avec son parler naïf et son âme candide; tout y est pur et simple, tout pourrait sortir d'une bouche de douze ans. On devine ce que devient notre monde fiévreux en passant par une telle innocence. Les créatures qui peuplent ces histoires adoucies ont une blancheur particulière. Et même, au risque de me contredire, je finis par m'apercevoir qu'il n'y a pas là plusieurs êtres, à proprement parler, qu'il n'y a pas un monde, mais une créature unique et typique, faite de douceur, de simplicité et de justice, d'un peu d'égoïsme peut-être, qui engendre tous les personnages en changeant d'âge, de sexe et d'attitude. Hommes et femmes, jeunes et vieux sont une même âme. Balzac a résumé les passions en fortes individualités. Erckmann-Chatrian a délayé deux ou trois sentiments en plusieurs douzaines de poupées coulées dans le même moule.

Je ne puis donner le nom de romans aux ouvrages d'Erckmann-Chatrian. Ce sont des contes; si l'on veut, des légendes, des nouvelles, et encore des récits historiques, des scènes détachées de la vie militaire. Il m'est aisé maintenant de dire un mot de chacun d'eux et de justifier ainsi par des exemples le jugement que je viens de porter.

Pour plus de clarté, je diviserai en deux catégories les onze volumes qu'Erckmann-Chatrian a déjà produits : les contes proprement dits et les récits historiques.

II

Il y a, dans l'œuvre, jusqu'à trois volumes de contes fantastiques : les *Contes fantastiques*, les *Contes des bords du Rhin* et les *Contes de la Montagne*. C'est là, selon moi, la partie faible. La qualité la plus saillante que l'auteur y ait déployée est cette précision de détails dont j'ai parlé, qui ne permet pas au lecteur de fixer le point juste où la veille cesse, où le rêve commence. Mais ces récits ne valent ni ceux d'Edgar Poë, ni même ceux d'Hoffmann, les maîtres du genre. Le conteur américain a, dans l'hallucination et le prodige, une logique et une déduction mathématique autrement puissantes; le conteur allemand a plus de verve, plus de caprice, des créations plus originales. En somme, les contes d'Erckmann-Chatrian sont des légendes délicatement travaillées, dont le principal mérite est une couleur locale très réussie, mais fatigante à la longue. On dirait de ces estampes au dessin archaïque, enluminées naïvement, un peu effacées par le temps. Sans doute il y a des inventions ingénieuses, des fantaisies philosophiques finement paradoxales, il y a des histoires où le terrible et l'étrange ont une grande allure, d'un effet saisissant et profond. Toutefois, dans ce domaine de l'imagination pure, l'œuvre, pour être vraiment remarquable, demande des qualités supérieures. Je suis loin de nier le talent d'Erckmann-Chatrian en ce genre difficile, et je reconnais même qu'il est un des rares écrivains qui ont réussi de nos jours le conte fantastique. Mais, comme il a écrit ensuite des pages meilleures et plus personnelles, il est permis au critique de passer rapidement, sans grands éloges, sur ces œuvres de début qui, certes, ne promettaient pas les récits historiques publiés plus tard. Je ne puis analyser aucun de ces contes très courts et très nombreux, dont quelques-uns, je le répète, méritent de fixer l'attention. Nos fils les liront avec plaisir, surtout parce qu'ils sont de l'auteur de *Madame Thérèse*.

Les Confidences d'un Joueur de clarinette se composent de deux récits : *la Taverne du Jambon de Mayence* et *les Amoureux de Catherine*. Ici j'admire, je ne puis mentir à mon émotion, à la saine et douce sensation qui me pénètre. Ce sont deux nouvelles, si discrètes et si naïves, que je n'ose y toucher, crainte d'en faner les couleurs et d'en dissiper les parfums. L'une est l'histoire d'un pauvre diable de musicien qui aime et qui perd son cher amour. L'autre, peut-être plus pénétrante encore, est le récit des tendresses d'un jeune maître d'école pour la belle Catherine, la riche cabaretière. Au dénouement, Catherine plante là tous les gros bonnets du pays et va donner un baiser au maître d'école, lui apportant sa richesse et son amour en récompense de ses longs regards rêveurs. Cette histoire est certainement la plus émue qu'ait écrite Erckmann-Chatrian; pour moi, c'est là son chef-d'œuvre de sentiment. Il y a mis sa personnalité, cette personnalité que je me suis efforcé d'analyser, sa douceur, sa bonhomie et sa naïveté, son souci des détails, sa santé plantureuse et riante. Le jour où il a écrit *les Amoureux de Catherine*, il a donné le dernier mot de ce que j'appellerai sa première manière. Le cadre étroit, les justes proportions accordées à cette nouvelle, en font la perle de la collection, en ne lui laissant que l'importance nécessaire et en la faisant bénéficier de toute sa modestie.

J'aime peu *l'Illustre docteur Mathéus*. Cette histoire d'un savant qui s'en va par monts et par vaux, prêchant la palingénésie, traînant sur ses talons le ménétrier Coucou Peter, est une fantaisie littéraire et philosophique, qui aurait pu donner lieu à une vingtaine de pages agréables; délayée en un volume, elle rappelle trop *Don Quichotte* et semble vouloir prendre une impor-

tance qu'elle ne saurait avoir. Elle contient de jolis détails, mais elle pèche par cette monotonie que j'ai reprochée à Erckmann-Chatrian, elle prouve que l'écrivain reste un conteur, quelle que soit la longueur de ses ouvrages.

C'est surtout dans *l'Ami Fritz* que cette vérité est frappante. Une nouvelle est une nouvelle, qu'elle ait cinquante pages ou qu'elle en ait trois cents. *L'Ami Fritz* est une nouvelle de trois cents pages qui gagnerait à être réduite au moins de deux tiers. L'auteur a eu le bon esprit de donner de justes dimensions aux *Amoureux de Catherine*, et il a écrit un petit chef-d'œuvre. A-t-il espéré écrire un roman en élargissant le cadre sans y mettre une action plus large, plus approfondie? On tolère la simplicité, l'observation superficielle, la répétition des mêmes gestes et des mêmes paroles, lorsqu'on ne doit vivre que quelques minutes avec un livre. Mais, lorsque le récit prend l'espace suffisant à une œuvre sérieuse et complète, on est fâché de ne trouver qu'une bluette. Les qualités se changent forcément en défauts. Ainsi, pour emplir tout un volume, nous avons l'histoire d'un célibataire, Fritz Kobus, un bon vivant qui a horreur du mariage et qui est converti au dénouement par les yeux bleus de la petite Suzel, la fille de son fermier. Le sujet étant trop mince, l'auteur s'attarde en longues descriptions; il refait le tableau qu'il a fait cent fois, il vous montre tout ce peuple alsacien, ivrogne et travailleur, que nous connaissons maintenant aussi bien que lui. Si encore il étudiait humainement la lutte entre l'égoïsme et l'amour de Fritz; mais ce Fritz est un grand enfant que je ne puis prendre au sérieux. Il aime Suzel comme il aime la bière. Je ne vois dans l'œuvre qu'une fantaisie sentimentale et puérile, trop en dehors de mon âge et de moi-même pour pouvoir m'intéresser. Elle mérite un sourire.

J'ai gardé *Maître Daniel Rock*, car cette œuvre-là est grosse de révélations sur le talent d'Erckmann-Chatrian. Maître Daniel est un forgeron, un amant du passé qui vit dans l'amour des choses d'autrefois. Entouré de ses fils et de sa fille, il se retire pas à pas devant l'esprit moderne qui monte et détruit ses chères croyances. Au dernier jour, désespéré et sentant la victoire lui échapper, il forge des piques de fer; puis il va avec ses fils attendre un train sur une voie ferrée que l'on vient d'ouvrir; ils attaquent la locomotive qui passe sur eux et qui broie leurs corps. C'est ainsi que le progrès écrasera les anciennes ignorances. Sans doute, comme homme, Erckmann-Chatrian est pour l'esprit moderne; mais, comme artiste, il est malgré lui pour le passé. Son maître Daniel est un colosse, une grande figure amoureusement travaillée, tandis que l'ingénieur qu'il lui oppose est un pantin ridicule. Nous touchons, ici, au secret du talent de l'écrivain.

Je puis affirmer maintenant qu'Erckmann-Chatrian connaît et aime tous les grands sentiments de notre âge, mais qu'il ignore et dédaigne l'homme moderne. Il est seulement à l'aise avec les géants d'autrefois ou les habitants naïfs d'une province perdue; il ne saurait toucher à notre monde parisien. S'il lui arrive, par malheur, de mettre en scène un de nos frères, il ne sait ni le comprendre ni le peindre. En un mot, il est l'homme de la légende, il refuse le roman contemporain.

Lorsqu'il veut exalter quelque grande pensée moderne, il n'a garde de choisir ses personnages dans notre société, mais il va choisir quelque héros de conte bleu; il crée de toutes pièces une figure allégorique, il emploie comme il peut son monde alsacien. Ainsi, nous assistons à ce singulier spectacle dont j'ai parlé, de créatures étrangères à notre vie et animées cependant des sentiments de l'époque. Je le répète, ces créatures sont des poupées qui représentent des pensées et non des cœurs.

III

Dans les quatre volumes qui me restent à examiner, Erckmann-Chatrian a étudié notre histoire à une époque grandiose et sanglante, à l'heure de nos plus grandes gloires et de nos plus grands châtiments. L'enseignement qui se dégage de ces livres peut être exprimé par ce précepte : « Ne faites pas aux autres ce que vous ne voulez pas que l'on vous fasse. » C'est-à-dire restez tranquilles à vos foyers, ne portez pas le fer et le feu chez vos voisins, ou les voisins viendront à leur tour ravager vos champs et s'asseoir dans vos villes. L'auteur montre les peuples aux prises; il fait un tableau horrible de la guerre, et il réclame par là la paix universelle; il demande qu'on laisse le paysan à la charrue, l'ouvrier à son outil. Il n'a d'ailleurs tiré aucun autre parti de l'époque historique qu'il a choisie; il y a vu seulement une grande effusion de sang, des morts et des blessés, et il a demandé grâce pour les humbles et les travailleurs. C'est là de l'histoire populaire, naïve, égoïste, ignorante des grandes courants supérieurs, s'attachant surtout à l'effet et ne montant jamais à la cause. Les gens instruits pourront reconstruire la France à l'aide de la peinture d'une petite ville; mais je doute que le peuple, pour lequel ces livres semblent écrits, y prenne des leçons justes et vraies. Il les lira avec intérêt, trouvant en eux les sentiments qui l'animent, l'amour de la patrie mêlé à l'amour de la propriété, les instincts de violence et le besoin de repos, la haine du despotisme et l'élan vers la liberté. Mais il n'y apprendra pas l'histoire, cette science sévère; il condamnera les événements, sans les comprendre, emporté seulement par sa sensibilité et par son égoïsme.

Il y a deux faces bien distinctes dans les ouvrages dont je parle : une partie romanesque d'une grande faiblesse, une partie descriptive admirable.

La méthode d'Erckmann-Chatrian est simple: il prend un enfant et lui fait conter une bataille qui a eu lieu devant lui; il écrit les mémoires d'un soldat et il décrit seulement les scènes auxquelles ce soldat a assisté. Il arrive ainsi à une puissance de description extrême; il ne s'égare pas dans l'aspect de l'ensemble, il concentre toutes ses forces d'observation sur un point, et il réussit à nous donner un tableau exact, grand comme la main, qui, par une force merveilleuse, nous fait deviner tout ce qui devait l'entourer. Il n'est pas jusqu'à la naïveté du récit qui ne soit ici un attrait de plus; la vérité bru-

tale des détails, l'impitoyable réalité prend je ne sais quel air de franchise qui en grandit encore l'horreur. Puis, dès que l'auteur en revient aux amours de ses héros, toute sa force l'abandonne, il balbutie, sa main tremble et il ne trouve plus un seul trait énergique. Ses œuvres gagneraient à n'être que de simple annales, une suite de tableaux détachés.

Je veux analyser les quatre ouvrages selon leur ordre historique, et non selon leur date de publication. Tous quatre se tiennent, se suivent et s'expliquent.

Madame Thérèse est le chef-d'œuvre de la seconde manière d'Erckmann-Chatrian, de même que *les Amoureux de Catherine* est le chef-d'œuvre de la première. Ici il y a presque roman. La partie descriptive et la partie romanesque ne font qu'une et constituent par leur union un véritable livre. Tout est pondéré, rien ne domine, et cet équilibre exquis des divers éléments contente le cœur et l'imagination. L'œuvre est vraiment originale; elle est une création, le fruit mûr et savoureux d'une personnalité douce et forte à la fois. Elle a, en un mot, le mérite d'être l'expression la plus nette et la plus complète d'un tempérament. La naïveté y sied à merveille, car le récit sort de la bouche d'un enfant; les combats y ont une allure franche et généreuse, car ce sont les combats d'une nation libre qui est encore riche de sang et de courage; l'amour y est grand, sinon vivant, car il naît dans la poitrine d'une fille héroïque, un des types les plus nobles de l'écrivain. Heureuses les œuvres qui viennent au monde dans la floraison du talent de leur auteur! Puis, quel héroïsme, quel patriotisme, quels souffles larges et puissants! Madame Thérèse est tout à la fois la France et la liberté, la patrie et le courage. Cette jeune femme qui suit aux frontières son père et ses frères, qui tombe blessée dans un petit village des Vosges, et qui, sauvée par le docteur Jacob Wagner, l'épouse au dénouement, c'est la jeune liberté qui défend le sol et s'unit au peuple. L'heure est solennelle dans notre histoire, lorsque les peuples menaçaient nos libres institutions acquises au prix de tant de larmes. La défense alors était sacrée, la guerre devenait sainte. Erckmann-Chatrian est ici pour les combats; il verse le sang avec un enthousiasme qui est presque un applaudissement. Tout me plaît dans *Madame Thérèse*, la jeunesse et l'ardeur, la bonhomie et l'élan, les tableaux d'intérieur qui font mieux valoir les scènes guerrières, même les personnages secondaires, ces éternels Alsaciens qui sont ici à leur véritable plan. Je le répète, ce livre est un chef-d'œuvre par l'admirable harmonie des parties, par le juste mélange des éléments qui le composent.

Dans l'*Histoire d'un conscrit de* 1813 et dans *Waterloo*, l'époque historique a changé; l'Empire en est à ses derniers râles. Le premier de ces livres nous conte les batailles de Lutzen et de Leipzig, lorsque les nations, fatiguées de nos conquêtes, s'unirent et nous demandèrent compte du sang versé; le second est le récit de l'écroulement du colosse, l'acte suprême de cette sanglante tragédie qui rejette Napoléon à l'exil et à la mort. Ici la partie descriptive et historique, la peinture des batailles est plus navrante, plus énergique encore que dans *Madame Thérèse*. L'écrivain a trouvé des couleurs admirables de vérité et de vigueur pour peindre cette lutte dernière d'un homme contre tous les peuples; il a rencontré, dans la simplicité et dans la réalité, des accents déchirants et nous a donné par fragments, le poème épique moderne. Je ne saurais trop louer Erckmann-Chatrian sur cette partie de son œuvre, moi qui me montre si sévère pour les autres parties.

Les deux livres sont en quelque sorte les mémoires du fusilier Joseph Bertha, l'ouvrier horloger, le pauvre boiteux que la conscription prend et jette aux hasards de la guerre; ils nous content la douleur qu'il éprouve à quitter sa chère Catherine et son maître, le bon et sage M. Goulden, ses combats, ses blessures et ses souffrances, ses pensées et ses tristesses. Nous le suivons dans ses campagnes, sur les champs de bataille, et c'est là que l'œuvre est admirable. Il y a création réelle, et la guerre est rendue dans toute sa sombre et grandiose vérité.

Ce soldat, lorsqu'il se bat, qu'il espère ou qu'il pleure, n'est plus une poupée; c'est un ouvrier, un simple d'esprit, un égoïste, si l'on veut, qui se révolte de servir lorsque la loi devrait l'exempter. Il nous conduit à la victoire, à la défaite, à l'hôpital et à l'ambulance, dans les champs humides et glacés, dans les enivrements du combat et dans les mornes terreurs de la retraite, — et sa parole naïve et triste ne nous permet pas de douter de sa franchise. Tout est vrai, car le mensonge ne saurait avoir cette émotion ni cette terrible exactitude. C'est la gloire du capitaine jugée par le soldat. Le sang coule, les entrailles se répandent, les cadavres emplissent les fossés; puis, parmi les morts, dans la plaine rouge et navrante, passe par instants une rapide apparition, Napoléon, gris et froid, pâle au milieu de la pourpre du combat, la face éclairée comme par la lumière blanche des baïonnettes. Je ne connais pas de plus beau plaidoyer contre la guerre que ces pages émouvantes. Mais quelle pauvreté dans la partie romanesque! comme ces ouvrages sont mal agencés et mal distribués!

Ce n'est plus l'heureux équilibre de *Madame Thérèse;* il n'y a plus de livre, mais seulement de beaux fragments. Les amours de Joseph Bertha et de Catherine sont puériles; ils se mêlent gauchement à la trame du récit. Dans *Waterloo* surtout, cette complète séparation des deux éléments est très sensible. Le volume est séparé en deux parties : la première qui se passe en pleine idylle, la seconde en pleine épopée. Pendant cent cinquante pages, nous assistons aux soupirs et aux sourires de Joseph et de Catherine, aux sages discours de M. Goulden; pendant cent cinquante autres pages, nous courons les champs de bataille. Il y a là deux histoires. L'ouvrage pèche par un manque d'harmonie. Je préfère, à ce point de vue, l'*Histoire d'un Conscrit de* 1813, où le récit commence plus vite.

Enfin, *le Fou Yégof* est un épisode de la grande invasion de 1814, la suite naturelle de *Waterloo*. Ce récit, écrit le premier, me paraît plus faible que les autres; il contient d'excellentes peintures de combats, mais il s'y mêle un fantastique mal réussi et des velléités de roman d'aventures qui

me gâtent cette belle simplicité qui est le talent même d'Erckmann-Chatrian. On dirait un mauvais pastiche des contes de Walter Scott. Les grandes figures que l'auteur y fait mouvoir sont des figures purement légendaires; nous n'avons même plus ces braves Alsaciens que leur belle humeur rend parfois supportables. Les personnages se perdent dans le songe, et c'est grâce à quelque description vigoureuse et technique que les événements prennent une date.

IV

J'ai voulu seulement étudier, en toute franchise et en toute hardiesse, la personnalité, le tempérament d'Erckmann-Chatrian; j'ai voulu faire l'anatomie littéraire d'un artiste qui a déjà beaucoup produit et qui a réussi à fixer l'attention publique. Mais je déclare, malgré mes restrictions, que cet auteur m'est très sympathique. L'importance que j'ai donnée à cette étude prouve le cas que je fais d'un écrivain sincère et consciencieux dont les ouvrages sont pleins de pages justes et vraies.

Si j'ai été trop sévère, j'ai péché par ignorance. Je ne connais pas ce monde alsacien qui emplit l'œuvre; il se peut qu'il existe, qu'il ait trop de naïveté, trop de douceur, et que chez lui tous les hommes se ressemblent moralement, presque physiquement. Erckmann-Chatrian est de cette bienheureuse contrée ou règne encore l'âge d'or; il en a parlé savamment. Quant à moi, mes instincts ne me permettent pas d'accepter de tels personnages, lorsqu'ils doivent être éternels. Je ne puis, après avoir vécu en bonne intelligence avec Germinie Lacerteux, me sentir à l'aise avec l'ami Fritz.

Si Erckmann-Chatrian consentait à changer ses poupées pour des personnes vivantes, nous serions les meilleurs amis du monde. Je me trouve si bien dans ses campagnes, je respire si largement dans les horizons qu'il ouvre! Il est vrai, dans le détail, il peint avec largeur et énergie, il a un style simple, peut-être un peu négligé; en un mot, je n'aurais pas assez d'éloges pour lui, s'il se décidait à étudier les hommes de nos jours dont il prend les sentiments pour les donner à des pantins.

On me dit qu'Erckmann-Chatrian travaille en ce moment à un récit en faveur de l'instruction obligatoire. Voilà un beau sujet pour prêcher. Je tremble de voir reparaître les Alsaciens. La société moderne est là qui attend ses historiens. Pour l'amour de Dieu, quittez l'Alsace et étudiez la France, étudiez l'homme moderne tel qu'il est, étudiez ses pensées et ses besoins, et surtout n'oubliez pas son cœur.

M. H. TAINE, ARTISTE

Chez tout historien, tout philosophe, il y a un littérateur, un artiste, s'accusant dans ses œuvres avec un relief plus ou moins puissant. C'est dire qu'il y a un homme, un tempérament fait d'esprit et de chair, qui voit à sa façon les vérités philosophiques et les faits historiques, et qui nous donne ces vérités et ces faits tels qu'il les perçoit, d'une façon toute personnelle.

Je veux, aujourd'hui, dégager l'artiste de la personnalité de M. Taine, historien, critique et philosophe. Je veux n'étudier en lui que la face purement littéraire et esthétique. Ma tâche est de connaître son tempérament, ses goûts et ses croyances artistiques. J'aurai ainsi à l'envisager dans ses œuvres et dans la philosophie qu'il s'est faite de l'art. Je sens que souvent, malgré moi, j'aurai affaire au penseur; tout se tient dans une intelligence. Mais je ne remonterai jamais au philosophe que pour mieux expliquer l'artiste.

On a fait grand bruit autour de M. Taine, critique et historien. On n'a vu en lui que le révolutionnaire, armé de systèmes, venant porter le trouble dans la science de juger le beau. Il a été question du novateur qui procédait carrément par simple analyse, qui exposait les faits avec brutalité, sans passer par les règles voulues et sans tirer les préceptes nécessaires. A peine a-t-on dit qu'il y avait en lui, avant tout, un écrivain puissant, un véritable génie de peintre et de poète. On a semblé sacrifier le littérateur au penseur. Je ne désire pas faire le contraire, mais je me sens porté à admirer l'écrivain aux dépens du philosophe, et j'essayerai ainsi de compléter la physionomie de M. Taine, déjà si étudié comme physiologiste et comme positiviste.

Un système philosophique m'a toujours effrayé. Je dis système, car toute philosophie, selon moi, est faite de bribes ramassées çà et là dans les croyances des anciens sages. On se sent le besoin de la vérité, et, comme on ne trouve la vérité entière nulle part, on s'en compose une pour son usage particulier, formée de morceaux choisis un peu partout. Il n'est peut-être pas deux hommes qui aient le même dogme, la même foi. Chacun apporte un léger changement à la pensée du voisin. La vérité n'est donc pas de ce monde, puisqu'elle n'est point universelle, absolue. On comprend mon effroi, maintenant: c'est une chose difficile que de pénétrer les ressorts secrets d'une philosophie individuelle, d'autant plus que le philosophe a presque toujours délayé sa pensée dans un grand nombre de volumes. J'ignore donc quelle peut bien être la vraie philosophie de M. Taine; je ne connais cette philosophie que dans ses applications. Derrière le système littéraire et esthétique de l'auteur, il y a certainement une croyance qui lui donne toute sa force, mais aussi toutes ses faiblesses. Il a dans la main

un outil puissant, dont on ne voit pas bien le manche; cet outil, comme tous ceux que se créent les hommes, lorsqu'il est dans la vérité, pénètre profondément et fait une besogne terrible; mais, lorsqu'il est dans l'erreur, il porte à faux et ne fait que de méchant travail.

Nous verrons cet outil à l'œuvre. C'est justement de l'ouvrier dont je parlai, de sa main rude et forte qui taille en plein chêne, cloue ses jugements, construit des pages solides et sobres, un peu âpres.

M. Taine n'est pas l'homme de son temps ni de son corps. Si je ne le connaissais, j'aimerais à me le représenter carré des épaules, vêtu d'étoffes larges et splendides, traînant quelque peu l'épée, vivant en pleine Renaissance. Il a l'amour de la puissance, de l'éclat; il semble à l'aise dans les ripailles, parmi les viandes et les vins, au milieu des réceptions de cour, en compagnie de riches seigneurs et de belles dames étalant leurs dentelles et leurs velours. Il se vautre avec joie dans les emportements de la chair, dans toutes les forces brutales de l'homme, dans la soie comme les guenilles, dans tout ce qui est extrême. C'est le compagnon de Rubens et de Michel-Ange, un des lurons de *la Kermesse*, une de ces créatures puissantes et emportées tordant leurs membres de marbre sur le tombeau de Médicis. A lire certaines de ses pages, on s'imagine un grand corps riche de sang et d'appétits, aux poings énormes, une opulente nature menant une vie de festins et de fêtes, mettant sa joie dans la splendeur insouciante de son luxe et dans la conscience de sa force herculéenne.

Et cependant, tout au fond, il y a de la fièvre. Cette santé plantureuse est factice; cet amour du luxe large et magnifique n'est qu'un regret. On sent que l'auteur est notre frère, qu'il est faible et nu, qu'il appartient bien à notre siècle de nerfs. Ce ne peut être là une nature sanguine, c'est un esprit malade et inquiet, qui a des aspirations passionnées vers la force et la vie libre. Il y a un côté maladif et souffrant dans les peintures grasses et hautes en couleur qu'il nous donne. Il n'a pas le bel abrutissement de ces Saxons et de ces Flamands dont il parle avec tant de complaisance; il ne vit pas en paix dans sa graisse et dans sa digestion, riant d'un rire épais. Il vit de notre vie nerveuse et affolée, il frissonne, il a l'appétit léger et l'estomac étroit, il porte le vêtement sombre et étriqué de notre âge. Et c'est alors qu'il se plaît à parler de mangeaille et de manteaux royaux, de mœurs brutales et d'existence luxueuse et libre. Il se lâche en aveugle dans ces jours d'autrefois où s'étalaient les beaux hommes, et il me semble l'entendre, tout au fond, se plaindre vaguement de lassitude et de souffrance.

Par un contraste étrange, il y a encore un autre homme en lui, un homme sec et positif, un mathématicien de la pensée, qui fait le plus singulier effet à côté du poète prodigue dont je viens de parler. L'éclat disparaît; par instants, le froissement des belles étoffes et le choc des verres s'éteignent; la phrase, resserrée et raide, n'est plus que le langage d'un démonstrateur qui explique un théorème. Nous assistons à une leçon de géométrie, de mécanique. La carcasse de chacune de ses œuvres est ainsi fortement forgée; elle est l'ouvrage d'un mécanicien impitoyable, qui ajuste chaque pièce avec un soin particulier, qui dresse sa charpente selon des mesures exactes, ménageant de petits casiers pour chacune des pensées, et liant le tout avec des crampons puissants. La masse est effrayante de solidité. M. Taine est d'une sécheresse extrême dans le plan et dans toutes les parties de pur raisonnement, il ne se livre, il n'est poète que dans les exemples qu'il choisit pour l'application de ses théories. Aussi dit-on de ses livres qu'ils fatiguent un peu à la lecture; on voudrait plus de laisser-aller, plus d'imprévu; on est irrité contre cet esprit altier, qui vous ploie brutalement à ses croyances, qui vous saisit comme un engrenage et vous attire tout entier, si vous avez le malheur de vous laisser pincer le bout des doigts. Le poète n'est plus; on a devant soi un esprit systématique, qui obéit à une idée unique et qui emploie toute sa puissance à rendre cette idée invincible.

Ouvrez n'importe quel livre de M. Taine, et vous y trouverez les trois caractères que je viens de signaler; une grande sécheresse, une prodigalité sanguine, une sorte de faiblesse fiévreuse. Qu'il donne une relation de voyage, qu'il étudie un écrivain, qu'il écrive l'histoire d'une littérature, il reste le même, sec et rigide dans le plan, prodigue dans le détail, vaguement faible et inquiet au fond. Pour moi, il est trop savant. Toutes ses allures systématiques lui viennent de sa science. Je préfère le poète, l'homme de chair et de nerfs, qui se révèle dans les peintures. Là est la vraie personnalité de M. Taine, ce qui lui appartient en propre, ce qui lui vient de lui, et non de l'étude. Le système qu'il a construit serait un bien mauvais instrument dans des mains moins puissantes et moins ingénieuses que les siennes. L'artiste a grandi le philosophe à ce point qu'on n'a plus vu que le philosophe. D'autres appliqueront les mêmes théories, modifieront et amélioreront la loi mathématique qu'il affirme avoir trouvée. Mais, cette personnalité forte, cette énergie de couleurs, cette intuition profonde, ce mélange étonnant d'âpreté et de splendeur, voilà ce qui ne nous sera peut-être pas donné une seconde fois et ce qu'il faut admirer aujourd'hui.

Le style de M. Taine a des insouciances et des richesses de grand seigneur. Il est inégal et heurté sciemment. Il est le produit direct de ce mathématicien et de ce poète qui ne font qu'un. Les répétitions importent peu; la phrase marche fortement, insoucieuse de la grâce et de la régularité; çà et là, il y a des trous noirs. Les descriptions, les citations abondent, unies entre elles par de petites phrases sèches. On sent que l'auteur a voulu tout cela, qu'il est maître de sa plume, qu'il sait l'effet produit. On est en présence d'un artiste qui, connaissant les plus minces secrets de son art, se permet toutes choses et se donne entier, sans jamais atténuer sa personnalité. Il écrit comme il pense, en peintre et en philosophe, sobrement et à outrance.

Je citerai deux de ses œuvres pour me faire mieux comprendre. Il en est une, le *Voyage aux Pyrénées*, qui sous la plume de tout autre aurait été une suite de lettres écrites un peu à l'aventure, une relation libre et courante. Ici, nous avons des divisions exactes, nettement indiquées, de petits chapitres coupés avec une pré-

cision mathématique. Et chacun de ces casiers, que l'on pourrait numéroter, contient un paysage splendide, ou une observation profonde, ou encore une vieille légende de sang et de carnage. L'auteur a rangé méthodiquement tout ce que sa riche imagination lui a inspiré de plus exquis et de plus grandiose en face des vaux et des monts. Il est resté systématique jusque dans l'émotion que lui ont causée les horizons terribles ou charmants. Là est l'empreinte d'un des caractères de son esprit. Son amour de la force se trouve aussi amplement indiqué; il est dans l'amitié qu'il témoigne aux grands chênes, dans son admiration profonde pour les vieilles Pyrénées; il est encore dans le choix des anecdotes qu'il raconte, anecdotes des mœurs cruelles et libres d'un autre âge. L'œuvre a une saveur étrange : elle est forte et tourmentée. Ce n'est plus là un récit de voyage, c'est un homme, un artiste qui nous conte ses tressaillements en face de l'Océan et des montagnes. Certaines pages, *Vie et opinions philosophiques d'un chat*, m'ont toujours fait désirer de voir M. Taine écrire des nouvelles, des contes; il me semble que son imagination, sa touche sobre et éclatante feraient merveille dans les travaux de pure frantaisie. N'a-t-il pas quelque roman en portefeuille?

L'*Histoire de la littérature anglaise* compte quatre gros volumes. Le cadre s'agrandit, le sujet devient plus large, mais l'esprit reste le même, l'artiste ne change pas. Ici encore, la main qui a élevé la charpente, disposé les détails, contruit la masse à chaux et à sable, est cette main systématique et prodigue à la fois, frappant fort. L'*Histoire de la littérature anglaise* est d'ailleurs l'œuvre maîtresse de M. Taine; toutes celles qui ont précédé ont tendu vers elle, et toutes celles qui viendront en découleront sans doute. Elle contient la personnalité entière de l'auteur, sa pensée unique dans son application la plus exacte; elle est le fruit mûr et pleinement développé du mathématicien et du poète, elle est l'expression complète d'un tempérament et d'un système. M. Taine se répétera forcément; il peut multiplier à l'infini les applications de sa théorie, étudier chaque époque littéraire et artistique; les expressions et les conclusions changeront, mais la charpente demeurera la même, les détails viendront se ranger et se classer dans le même ordre.

Tandis que toute la presse discutait le système de l'auteur, je m'extasiais devant ces quatre gros volumes, devant cette vaste machine si délicatement et si solidement construite; j'admirais les marqueteries irrégulières et bizarres de ce style, l'ampleur de cretaines parties et la sécheresse des attaches; je jouissais de cette joie que tout homme du métier prend à considérer un travail précieux et étrange, d'une barbarie savante; je goûtais un plaisir tout plastique, et je trouvais l'artiste qui me convenait, froid dans la méthode et passionné dans la mise en scène, tout personnel et tout libre.

Maintenant, il est facile d'imaginer quelles vont être les préférences de cet artiste, son esthétique et ses tendresses littéraires. S'il est trop savant et trop raffiné pour pécher lui-même contre le goût, s'il a trop d'exactitude dans l'esprit pour se livrer à une débauche de pensée et de style, s'il est, en un mot, trop de notre époque pour s'abandonner à la brutalité saxonne ou à l'exubérance italienne, il va toutefois témoigner ses sympathies aux écrivains, aux peintres, aux sculpteurs, qui se sont laissés aller aux ardeurs de leur sang et de leurs nerfs. Il aimera la libre manifestation du génie humain, ses révoltes, ses démences même; il cherchera la bête dans l'homme, et il applaudira lorsqu'il entendra le cri de la chair. Sans doute, il n'applaudira pas tout haut, il tâchera de garder le visage impassible du juge; mais il y aura un certain frémissement dans la phrase qui témoignera de toute la volupté qu'il prend à écouter la voix âpre de la réalité. Il aura des sourires pour les écrivains et les artistes qui se sont déchirés eux-mêmes, montrant leurs cœurs sanglants, et encore pour ceux qui ont compris la vie en belles brutes florissantes. Il aimera Rubens et Michel-Ange, Swift et Shakspeare. Cet amour, chez lui, sera instinctif, irréfléchi. Ayant le profond respect de la vie, il déclarera d'ailleurs que tout ce qui vit est digne d'étude, que chaque époque, chaque homme méritent d'être expliqués et commentés. Aussi, lorsqu'il arrivera à parler de Walter Scott, le traitera-t-il de bourgeois.

Tel est l'esprit qui, l'année dernière, a été appelé à professer le cours d'esthétique à l'Ecole des beaux-arts. Je laisse, dès maintenant, l'écrivain de côté, et je ne m'occupe plus que du professeur, qui enseigne une nouvelle science du beau. D'ailleurs, je ne désire examiner que ses premières leçons, que sa philosophie de l'art. Il applique cette année ses théories, il étudie les écoles italiennes. Ses théories seules m'intéressent aujourd'hui, et je n'ai pas à voir avec quelle compétence et quelle autorité il parle des trésors artistiques de cette Italie qu'il a visitée dernièrement. Ce qui m'importe, c'est de saisir le mécanisme de sa nouvelle esthétique, c'est d'étudier en lui le professeur. Nous aurons ainsi son tempérament artistique dans son entier.

Professeur n'est pas le véritable mot, car ce professeur n'enseigne pas; il expose, il dissèque. Tout à l'heure, je disais qu'un des caractères distinctifs de cette nature de critique était d'avoir la compréhension largement ouverte, d'admettre en principe toutes les libres manifestations du génie humain. Le médecin se plaît à toutes les maladies; il peut avoir des préférences pour certains cas plus curieux et plus rares, mais il se sent également porté à étudier les diverses souffrances. Le critique est semblable au médecin; il se penche sur chaque œuvre, sur chaque homme, doux ou violent, barbare ou exquis, et il note ses observations au fur et à mesure qu'il les fait, sans se soucier de conclure ni de poser des préceptes. Il n'a pour règle que l'excellence de ses yeux et la finesse de son intuition; il n'a pour enseignement que la simple exposition de ce qui a été et de ce qui est. Il accepte les diverses écoles; il les accepte comme des faits naturels et nécessaires, au même degré, sans louer les unes aux dépens des autres, et, dès lors, il ne peut plus qu'expliquer leur venue et leur façon d'être. En un mot, il n'a pas d'idéal, d'œuvre parfaite qui lui serve de commune mesure pour toiser toutes les autres.

Il croit à la création continue du génie humain, il est persuadé que l'œuvre est le fruit d'un individu et d'une époque, qui pousse à l'aventure, selon le bon plaisir du soleil, et il se dispense ainsi de donner les recettes pour obtenir des chefs-d'œuvre dans des conditions déterminées.

Il a dit cette année aux élèves de l'Ecole des beaux-arts : « En fait de préceptes, on n'en a encore trouvé que deux ; le premier qui conseille de naître avec du génie : c'est l'affaire de vos parents, ce n'est pas la mienne ; le second qui conseille de travailler beaucoup, afin de bien posséder votre art : c'est votre affaire, ce n'est pas non plus la mienne. » Etrange professeur, qui vient, contre toutes les habitudes, déclarer à ses élèves qu'il ne leur donnera pas le moyen pratique et mis à la portée de tous de fabriquer de belles œuvres ! Et il ajoute : « Mon seul devoir est de vous exposer des faits et de vous montrer comment ces faits se sont produits. » Je ne connais pas de paroles plus hardies ni plus révolutionnaires en matière d'enseignement. Ainsi, l'élève est désormais livré à ses instincts, à sa nature ; il est seulement mis à même par la science, par l'histoire comparée du passé, de mieux lire en lui-même, de se connaître et d'obéir sciemment à ses inspirations Je voudrais citer toute cette page où M. H. Taine parle superbement de la méthode moderne : « Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et elle explique... Elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent le plus opposées ; elle les accepte comme autant de manifestations de l'esprit humain ; elle juge que plus elles sont nombreuses et contraires, plus elles montrent l'esprit humain par des faces nouvelles et nombreuses. » L'art, entendu de la sorte, est le produit des hommes et du temps ; il fait partie de l'histoire ; les œuvres ne sont plus que des événements résultant de diverses influences, comme les guerres et les paix. Le beau n'est fait ni de ceci ni de cela : il est dans la vie, dans la libre personnalité ; une œuvre belle est une œuvre vivante, originale, qu'un homme a su tirer de sa chair et de son cœur ; une œuvre belle est encore une œuvre à laquelle tout un peuple a travaillé, qui résume les goûts et les mœurs d'une époque entière. Le grand homme n'a besoin que de s'exercer ; il porte son chef-d'œuvre en lui. De telles idées ont une franchise brutale, lorsqu'elles sont exprimées par un professeur devant des élèves. Le professeur semble dire : « Ecoutez, je ne me sens pas le pouvoir de faire de vous de grands peintres, si vous n'avez pas le tempérament nécessaire ; je ne puis que vous conter l'histoire du passé. Vous verrez comment et pourquoi les maîtres ont grandi ; si vous avez à grandir, vous grandirez vous-mêmes, sans que je m'en mêle. Ma mission se borne à venir causer avec vous de ceux que nous admirons tous, à vous dire ce que le génie a accompli, pour vous encourager à poursuivre la tâche de l'humanité. »

Je le dis tout bas, en fait d'art, je crois que tel est le seul enseignement raisonnable. On apprend une langue, on apprend le dessin, mais on ne saurait apprendre à faire un bon poème, un bon tableau. Poème et tableau doivent sortir d'un jet des cœurs du peintre et du poète, marqués de l'empreinte ineffaçable d'une individualité. L'histoire littéraire et artistique est là pour nous dire quelles œuvres le passé nous a léguées. Elles sont toutes les filles uniques d'un esprit ; elles sont sœurs, si l'on veut, mais sœurs de visages différents, ayant chacune une origine particulière, et tirant précisément leur beauté suprême de leurs traits inimitables. Chaque grand artiste qui naît vient ajouter son mot à la phrase divine qu'écrit l'humanité ; il n'imite ni ne répète, il crée, tirant tout de lui et de son temps, augmentant d'une page le grand poème ; il exprime, dans un langage personnel, une des nouvelles phases des peuples et de l'individu. L'artiste doit donc marcher devant lui, ne consulter que son cœur et que son époque ; il n'a pas mission de prendre au passé, çà et là dans les âges, des traits épars de beauté, et d'en créer un type idéal, impersonnel et placé hors de l'humanité ; il a mission de vivre, d'agrandir l'art, d'ajouter des chefs-d'œuvre nouveaux aux chefs-d'œuvre anciens, de faire œuvre de créateur, de nous donner un des côtés ignorés du beau. L'histoire du passé ne sera plus pour lui qu'un encouragement, qu'un enseignement de sa véritable mission. Il emploiera le métier acquis à l'expression de son individualité, saura qu'il a existé un art païen, un art chrétien, pour se dire que le beau, comme toutes les choses de ce monde, n'est pas immuable, mais qu'il marche, se transformant à chaque nouvelle étape de la grande famille humaine.

Une telle vérité, je le sais, est le renversement des écoles. Meurent les écoles, si les maîtres nous restent. Une école n'est jamais qu'une halte dans la marche de l'art, de même qu'une royauté est souvent une halte dans la marche des sociétés. Chaque grand artiste groupe autour de lui toute une génération d'imitateurs, de tempéraments semblables, mais affaiblis. Il est né un dictateur de l'esprit ; l'époque, la nation se résument en lui avec force et éclat ; il a pris en sa puissante main toute la beauté éparse dans l'air ; il a tiré de son cœur le cri de tout un âge ; il règne, et n'a que des courtisans. Les siècles passeront, il restera seul debout ; tout son entourage s'effacera, la mémoire ne gardera que lui, qui est la plus puissante manifestation d'un certain génie. Il est puéril et ridicule de souhaiter une école ; lorsque j'entends nos critiques d'art, chaque année, dans leurs comptes rendus du Salon, geindre et se plaindre de ce que nous n'avons pas une pauvre petite école qui régente les tempéraments et enrégimente les facultés, je suis tenté de leur crier : « Eh ! pour l'amour de Dieu, souhaitez un grand artiste et vous aurez tout de suite une école ; souhaitez que notre âge trouve son expression, qu'il pénètre un homme qui nous le rende en chefs-d'œuvre, et aussitôt les imitateurs viendront, les personnalités moindres suivront à la file : il y aura cohorte et discipline. Nous sommes en pleine anarchie, et, pour moi, cette anarchie est un spectacle curieux et intéressant. Certes, je regrette le grand homme absent, le dictateur, mais je me plais au spectacle de tous ces rois se faisant la guerre, de cette sorte de république où chaque citoyen est maître chez lui. Il y a là une somme énorme d'activité dépensée, une vie fiévreuse et emportée. On n'admire pas assez cet enfantement

continu et obstiné de notre époque; chaque jour est signalé par un nouvel effort, par une nouvelle création. La tâche est faite et reprise avec acharnement. Les artistes s'enferment chacun dans son coin et semblent travailler à part au chef-d'œuvre qui va décider de la prochaine école; il n'y a pas d'école, chacun peut et veut devenir le maître. Ne pleurez donc pas sur notre âge, sur les destinées de l'art; nous assistons à un labeur profondément humain, à la lutte des diverses facultés, aux couches laborieuses d'un temps qui doit porter en lui un grand et bel avenir. Notre art, l'anarchie, la lutte des talents, est sans doute l'expression fidèle de notre société; nous sommes malades d'industrie et de science, malades de progrès; nous vivons dans la fièvre pour préparer une vie d'équilibre à nos fils; nous cherchons, nous faisons chaque jour de nouveaux essais, nous créons pièce à pièce un monde nouveau. Notre art doit nous ressembler : lutter pour se renouveler, vivre au milieu du désordre de toute reconstruction pour se reposer un jour dans une beauté et dans une paix profondes. Attendez le grand homme futur, qui dira le mot que nous cherchons en vain; mais, en attendant, ne dédaignez pas trop les travailleurs d'aujourd'hui qui suent sang et eau et qui nous donnent le spectacle magnifique d'une société en travail d'enfantement. »

Donc, le professeur, admettant toutes les écoles comme des groupes d'artistes exprimant un certain état humain, va les étudier au simple point de vue accidentel; je veux dire qu'il se contentera d'expliquer leur venue et leur façon d'être. Ce ne seront plus que des faits historiques, comme je l'ai dit tout à l'heure, des faits physiologiques aussi. Le professeur se promènera dans les temps, fouillant chaque âge et chaque nation, ne rapportant plus les œuvres à une œuvre typique, les considérant en elles-mêmes, comme des produits changeant sans cesse et puisant leur beauté dans la force et la vérité de l'expression individuelle et humaine. Dès lors, il entrera dans le chaos, s'il n'a en main un fil qui le conduise au milieu de ces mille produits divers et opposés; il n'a plus de commune mesure, il lui faut des lois de production.

C'est ici que M. Taine, le mécanicien que vous savez, pose sa grande charpente. Il affirme avoir trouvé une loi universelle qui régit toutes les manifestations de l'esprit humain. Désormais, il expliquera chaque œuvre, en en déterminant la naissance et la façon d'être; il appliquera à chacune le même procédé de critique; son système va être en ses mains un instrument de fer impitoyable, rigide, mathématique. Cet instrument est d'une simplicité extrême, à première vue; mais on ne tarde pas à y découvrir une foule de petits rouages que l'ingéniosité du professeur met en mouvement dans certains cas. En somme, je crois que M. Taine se sert en artiste de ce compas avec lequel il mesure les intelligences, et que les doigts moins délicats et moins fermes ne feraient qu'une besogne assez triste. Je n'ai pas encore dit quelle était la nouvelle théorie, sachant qu'il n'est personne à cette heure qui ne la connaisse et ne l'ait discutée au moins avec lui-même. Cette théorie pose en principe que les faits intellectuels ne sont que les produits de l'influence sur l'homme de la race, du milieu et du moment. Étant donnés un homme, la nation à laquelle il appartient, l'époque et le milieu dans lesquels il vit, on en déduira l'œuvre que produira cet homme. C'est là un simple problème, que l'on résout avec une exactitude mathématique; l'artiste peut faire prévoir l'œuvre, l'œuvre peut faire connaître l'artiste. Il suffit d'avoir les données en nombre nécessaire, n'importe lesquelles, pour obtenir les inconnues à coup sûr. On voit qu'une pareille loi, si elle est juste, est un des plus merveilleux instruments dont on puisse se servir en critique. Telle est la loi unique avec laquelle M. Taine, qui ne se mêle ni d'applaudir ni de siffler, expose méthodiquement et sans se perdre, l'histoire littéraire et artistique du monde.

Il a formulé cette loi devant les élèves de l'Ecole des beaux-arts, d'une façon complète et originale; il n'avait encore été nulle part aussi catégorique. Je n'ai bien compris tout son système que le jour où j'ai lu ses leçons d'esthétique, qu'il vient de publier sous le titre de *Philosophie de l'Art*. Toutes les écoles, a-t-il dit, sont également acceptables; la critique moderne se contente de constater et d'expliquer. Voici maintenant la loi qui lui permet de constater et d'expliquer avec méthode.

L'amour de l'ordre, de la précision, n'est jamais aussi fort chez M. Taine que lorsqu'il est en plein chaos. Il adore l'emportement, les forces déréglées, et plus il entre dans l'anarchie des facultés et des tempéraments, plus il devient algébrique, plus il cherche à classer, à simplifier.

Il imagine une comparaison pour nous rendre sensible sa croyance sur la formation et le développement des instincts artistiques. Il compare l'artiste à une plante, à un végétal qui a besoin d'un certain sol, d'une certaine température pour grandir et donner des fruits. « De même qu'on étudie la température physique pour comprendre l'apparition de telle ou telle espèce de plantes, le maïs ou l'avoine, l'aloès ou le sapin, de même il faut étudier la température morale pour comprendre l'apparition de telle espèce d'art, la sculpture païenne ou la peinture réaliste, l'architecture mystique ou la littérature classique, la musique voluptueuse ou la poésie idéaliste. Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu. » Donc, il y a une température morale faite du milieu et du moment; cette température influera sur l'artiste, trouvera en lui des facultés personnelles et des facultés de race qu'elle développera plus ou moins.

« Elle ne produit pas les artistes; les génies et les talents sont donnés comme les graines; je veux dire que, dans le même pays, à deux époques différentes, il y a très probablement le même nombre d'hommes de talent et d'hommes médiocres... La nature est une semence d'hommes... Dans ces poignées de semence qu'elle jette autour d'elle en arpentant le temps et l'espace, toutes les graines ne germent pas. Une certaine température morale est nécessaire pour que certains talents se développent; si elle manque, ils avortent. Par suite, la température changeant, l'espèce des talents changera; si elle devient contraire, l'espèce des talents deviendra con-

traire, et, en général, on pourra concevoir la température morale comme *faisant un choix* entre les différentes espèces de talents, ne laissant se développer que telle ou telle espèce, excluant plus ou moins complètement les autres. »

J'ai tenu à citer cette page entière. Elle montre tout le mécanisme du sytème. Il ne faut pas craindre avec M. Taine de tirer les conclusions rigoureuses de sa théorie. Il est lui-même disposé à l'appliquer avec la foi la plus aveugle, la précision la plus mécanique. Ainsi on peut poser comme corollaires : toutes les œuvres d'une même époque ne peuvent exprimer que cette époque; deux œuvres produites dans des conditions semblables doivent se ressembler trait pour trait. J'avoue ne point oser aller jusqu'à ces croyances. Je sais que M. Taine est d'une subtilité rare, qu'il interprète les faits avec une grande habileté. C'est justement cette habileté, cette subtilité qui m'effrayent. La théorie est trop simple, les interprétations sont trop diverses. Là apparaissent cette foule de petits rouages dont j'ai parlé; cet artiste a obéi aux idées de son temps; cet autre a réagi, toute action nécessitant une réaction; cet autre représente le passé qui s'en va; cet autre annonce l'avenir qui vient.

Adieu la belle unité de la théorie. Ce n'est plus l'application exacte d'une loi simple et claire; c'est la libre intuition, le jugement délié et ingénieux d'une intelligence savante. Mettez un esprit lourd à la place de cette pensée rapide qui fouille chaque homme et en tire les éléments dont elle a besoin, et vous verrez si cet esprit saura accomplir sa tâche d'une façon si aisée. Voici qui me donne des inquiétudes; je me défie de M. Taine, comme d'un homme aux doigts prestes, qui escamote tout ce qui le gêne et ne laisse voir que les éléments qui le servent; je me dis qu'il peut avoir raison, mais qu'il veut avoir trop raison, qu'il se trompe peut-être lui-même, emporté par son âpre recherche du vrai. Je l'aime et je l'admire, mais j'ai une effroyable peur de me laisser duper, et il y a je ne sais quoi de raide et de tendu dans le système, de généralisé et d'inorganique, qui me met en méfiance et me dit que c'est là le rêve d'un esprit exact et non la vérité absolue. Tout homme qui veut classer et simplifier tend à l'unité, augmente ou diminue malgré lui certaines parties, déforme les objets pour les faire entrer dans le cadre qu'il a choisi. Sans doute, le vrai doit être au moins pour les trois quarts dans la vérité de M. Taine. Il est certain que la race, le milieu, le moment historique, influent sur l'œuvre de l'artiste. Le professeur triomphe lorsqu'il examine les grandes époques et les indique à larges traits: la Grèce divinisant la chair, avec ses villes nues au soleil et ses nations fortes et souples, revit tout entière dans le peuple de ses statues; le moyen âge chrétien frissonne et gémit au fond de ses cathédrales, où les saints émaciés rêvent dans leur extase douloureuse; la Renaissance est l'anarchique réveil de la chair, et nous entendons encore aujourd'hui du fond des âges ce cri du sang, cette explosion de vie, cet appel à la beauté matérielle et agissante; enfin, toute la tragédie est dans Louis XIV et dans ce siècle royalement majestueux qu'il sut façonner à son image. Oui, ces remarques sont justes, ces interprétations sont vraies, et il faut en conclure que l'artiste ne peut vivre en dehors de son temps, et que ses œuvres reflètent son époque, ce qui est presque puéril à énoncer. Mais nous n'en sommes pas à cette sécheresse du problème par lequel, dans n'importe quel cas, on déduit l'œuvre de la simple connaissance de certaines données. Je sais d'ailleurs que je ne puis accepter le système en partie, qu'il me faut le prendre ou le refuser en entier; tout se tient ici, et déranger la moindre colonne, ce serait faire écrouler la charpente. Je ne viens pas non plus chercher noise à l'auteur, au nom des dogmes littéraires, philosophiques et religieux; je n'ignore point que ces croyances artistiques cachent des croyances positivistes, une négation des religions admises, mais je déclare ne m'occuper que d'art et n'avoir souci que de vérité. Je dis seulement en homme à M. Taine : « Vous marchez dans le vrai, mais vous côtoyez de si près la ligne du faux, que vous devez certainement l'enjamber quelquefois. Je n'ose vous suivre. »

Veut-on mon opinion entière sur M. Taine et son système? J'ai dit que j'avais souci de vérité. Tout bien examiné, j'ai encore plus souci de personnalité et de vie. Je suis, en art, un curieux qui n'a pas grandes règles, et qui se penche volontiers sur toutes les œuvres, pourvu qu'elles soient l'expression forte d'un individu; je n'admire et je n'aime que les créations uniques, affirmant hautement une faculté ou un sentiment humains. Je considère donc la théorie de M. Taine et les applications qu'il en fait comme une manifestation curieuse d'un esprit exact et fort, très flexible et très ingénieux. Il s'est rencontré dans cette nature les qualités les plus opposées; et la réunion de ces qualités, servies par un tempérament riche, nous a donné un fruit étrange, d'une saveur particulière. Le spectacle d'un individu rare est assez intéressant, je pense, pour que nous nous perdions dans sa contemplation, sans trop songer au péril que peut courir le vrai. Je me plais à la vue de cette intelligence nouvelle, et j'applaudis même son système, puisque ce système lui permet de se développer en entier dans toute sa richesse, et prête singulièrement à faire valoir ses défauts et ses qualités. J'en arrive ainsi à ne plus voir en lui qu'un artiste puissant. Je ne sais si ce titre d'artiste le flatte ou le fâche; peut-être est-il plus délicatement chatouillé lorsqu'on lui donne celui de philosophe; l'orgueil de l'homme a ainsi ses préférences. M. Taine tient sans doute beaucoup à sa théorie, et je n'ose lui dire que j'ai non moins d'indifférence pour cette théorie que d'admiration pour son talent. S'il m'en croyait, il serait très fier de ses seules facultés artistiques.

Tout indifférent que je me prétende, il y a dans le système un oubli volontaire qui me blesse. M. Taine évite de parler de la personnalité; il ne peut l'escamoter tout à fait, mais il n'appuie pas, il ne l'apporte pas au premier plan où elle doit être. On sent que la personnalité le gêne terriblement. Dans le principe, il avait inventé ce qu'il appelait la faculté maîtresse; aujourd'hui, il tend à s'en passer. Il est emporté, malgré lui, par les nécessités de sa pensée, qui va toujours se resserrant, négligeant de plus en plus l'individu, tâchant d'expliquer l'artiste par les seules influences étrangères. Tant qu'il laissera un peu

Il faudra donc toujours parler comme les autres ou se taire.

d'humanité dans le poète et dans le peintre, un peu de libre arbitre et d'élan personnel, il ne pourra le réduire entièrement à des règles mathématiques. L'idéal de la loi qu'il dit avoir trouvée serait de s'appliquer à des machines. Aujourd'hui, M. Taine n'en est encore qu'à la comparaison des semences, qui poussent ou qui ne poussent pas, selon le degré d'humidité et de chaleur. Ici, la semence, c'est l'individualité. J'ai des larmes en moi, M. Taine affirme que je ne pourrai pleurer, parce que tout mon siècle est en train de rire à gorge déployée. Moi, je suis de l'avis contraire, je dis que je pleurerai tout mon saoûl si j'ai besoin de pleurer. J'ai la ferme croyance qu'un homme de génie arrive à vider son cœur, lors même que la foule est là pour l'en empêcher. J'ai l'espoir que l'humanité n'éteint jamais un seul des rayons qui doivent faire sa gloire. Lorsque le génie est né, il doit grandir forcément dans le sens de sa nature. Je ne défends encore qu'une croyance consolante, mais je réclame plus hautement une large place pour la personnalité, lorsque je me demande ce que deviendrait l'art sans elle. Une œuvre, pour moi, est un homme; je veux retrouver dans cette œuvre un tempérament, un accent particulier et unique. Plus elle sera personnelle, plus je me sentirai attiré et retenu. D'ailleurs, l'histoire est là, le passé ne nous a légué que les œuvres vivantes, celles qui sont l'expression d'un individu ou d'une société. Car j'accorde que souvent l'artiste est fait de tous les cœurs d'une époque; cet artiste collectif, qui a des millions de têtes et une seule âme, crée alors la statuaire égyptienne, l'art grec ou l'art gothique; et les dieux hiératiques et muets, les belles chairs pures et puissantes, les saints blêmes et maigres sont la manifestation des souffrances et des joies de l'individu social, qui a pour sentiment la moyenne des sentiments publics. Mais, dans les âges de réveil, de libre expansion, l'artiste se dégage, il s'isole et crée selon son seul cœur; il y a rivalité entre les sentiments, l'unanimité des croyances artistiques n'est plus, l'art se divise et devient individuel. C'est Michel-Ange dressant ses colosses en face des vierges de Raphaël; c'est Delacroix brisant les lignes que M. Ingres redresse. On le sent, les œuvres des nations sont signées par la foule; on ne saurait, à leur vue, nommer un homme, on nomme une époque; tous les dieux de l'Egypte et de la Grèce, tous les saints de nos cathédrales se ressemblent; l'artiste a disparu, il a eu les mêmes sentiments que le voisin; les statues du temps sont toutes sorties du même chantier. Au contraire, il est des œuvres, celles qui n'ont qu'un père, des œuvres de chair et de sang, individuelles à ce point qu'on ne peut les regarder sans prononcer le nom de ceux dont elles sont les filles immortelles. Elles sont uniques. Je ne dis pas que les artistes qui les ont produites, n'aient pas été modifiés par des influences extérieures, mais ils ont eu en eux une faculté personnelle, et c'est justement cette faculté poussée à l'extrême, developpée par les influences mêmes, qui a fait leurs œuvres grandes en les créant seules de leur noble race. Pour les œuvres collectives, le système de M. Taine fonctionne avec assez de régularité; là, en effet, l'œuvre est évidemment le produit de la race, du milieu, du moment historique; il n'y a pas d'éléments individuels qui viennent déranger les rouages de la machine. Mais dès qu'on introduit la personnalité, l'élan humain libre et déréglé, tous les ressorts crient et le mécanisme se détraque. Pour que l'ordre ne fût pas troublé, il faudrait que M. Taine prouvât que l'individualité est soumise à des lois, qu'elle se produit selon certaines règles, qui ont une relation absolue avec la race, le milieu, le moment historique. Je crois qu'il n'osera jamais aller jusque-là. Il ne pourra dire que la personnalité de Michel-Ange n'aurait pu se manifester dans un autre siècle; il lui sera permis tout au plus de prétendre que, dans un autre siècle, cette personnalité se serait affirmée différemment; mais ce n'est là qu'une question secondaire, le génie étant la hauteur de l'ensemble et non la relation des détails. Du moment où l'esprit frappe où il veut et quand il veut, les influences ne sont plus que des accidents dont on peut étudier et expliquer les résultats, agissant sur un élément de nature essentiellement libre, qu'on n'a encore soumis à aucune loi. D'ailleurs, puisque j'ai fait mon acte d'indifférence, je ne veux pas discuter davantage le plus ou le moins de vérité du système. Je supplie seulement M. Taine de faire une part plus large à la personnalité. Il doit comprendre, lui, artiste original, que les œuvres sont des filles tendrement aimées, auxquelles on donne son sang et sa chair, et que plus elles ressemblent à leurs pères, trait pour trait, plus elles nous émeuvent; elles sont le cri d'un cœur et d'un corps, elles offrent le spectacle d'une créature rare, montrant à nu tout ce qu'il y a d'humain en elle. J'aime ces œuvres, parce que j'aime la réalité, la vie.

Avant de finir, il me reste à donner la définition de l'art, formulée par M. Taine. J'avoue avoir une médiocre affection pour les définitions; chacun a la sienne, il en naît de nouvelles chaque jour, et les sciences ou les arts que l'on définit n'en marchent ni plus vite ni plus doucement. Une définition n'a qu'un intérêt, celui de résumer toute la théorie de celui qui la formule. Voici celle de M. Taine : « L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports. » Ceci a besoin d'être expliqué, étant énoncé d'une façon un peu sèche et mathématique. Ce que le professeur appelle caractère essentiel n'est autre chose que ce que les dogmatiques nomment idéal; seulement, le caractère essentiel est un idéal beau ou laid, le trait saillant de n'importe quel objet grandi hors nature, interprété par le tempérament de l'artiste. Ainsi, dans *la Kermesse* de Rubens, le caractère essentiel, l'idéal, est la furie de l'orgie, la rage de la chair soûle et brutale; dans la *Galatée* de Raphaël, au contraire, le caractère essentiel, l'idéal, est la beauté de la femme, sereine, fière, gracieuse. Le but de l'art, pour M. Taine, est donc de fixer l'objet, de le rendre visible et intéressant en le grandissant, en exagérant une de ses parties saillantes. Pour arriver à ce résultat, on comprend qu'on ne peut imiter l'objet dans sa réalité; il suffit de le co-

pier, en maintenant un certain rapport entre ses diverses proportions, rapport que l'on modifie pour faire prédominer le caractère essentiel. Michel-Ange, grossissant les muscles, tordant les reins, grandissant tel membre aux dépens de tel autre, s'affranchissait de la réalité, créait selon son cœur des géants terribles de douleur et de force.

La définition de M. Taine contente mes besoins de réalité, mes besoins de personnalité ; elle laisse l'artiste indépendant sans réglementer ses instincts, sans lui imposer les lois d'un beau typique, idée contraire à la liberté fatale des manifestations humaines. Ainsi, il est bien convenu que l'artiste se place devant la nature, qu'il la copie en l'interprétant, qu'il est plus ou moins réel selon ses yeux ; en un mot, qu'il a pour mission de nous rendre les objets tels qu'il les voit, appuyant sur tel détail, créant à nouveau. J'exprimerai toute ma pensée en disant qu'une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.

En somme, que M. Taine se trompe ou non dans sa théorie, il n'en est pas moins une nature essentiellement artistique, et ses paroles sont celles d'un homme qui veut faire des artistes et non des raisonneurs. Il vient dire à ces jeunes gens que l'on tient sous la férule et que l'on tente de vêtir d'un vêtement uniforme, il vient leur dire qu'ils ont toute liberté ; il les affranchit, il les convie à l'art de l'humanité, et non à l'art de certaines écoles ; il leur conte le passé et leur montre que les plus grands sont ceux qui ont été les plus libres. Puis il relève notre époque, il ne la dédaigne pas, il y trouve au contraire un spectacle du plus haut intérêt ; puisqu'il y a lutte, effort continu, production incessante, il y a aussi un âpre désir d'exprimer le mot que tous croient avoir sur les lèvres et que personne n'a encore prononcé. N'est-ce pas là un enseignement fortifiant, plein d'espérance? Si l'Ecole des beaux-arts a choisi M. Taine, croyant qu'il l'aiderait à se constituer un petit comité, une coterie intolérante, elle s'est étrangement trompée. Je sais d'ailleurs que ce n'est pas elle qui a fait un pareil choix. La présence de M. Taine en ce lieu est un attentat direct aux vieux dogmes du beau. Il s'y opposera à la formation de toute école. Il ne fera certainement pas naître un grand artiste, mais s'il s'en trouve un dans son auditoire, il ne s'opposera pas à son développement, il facilitera même la libre manifestation de ses facultés.

Tel est M. Taine, telles sont, si je ne me trompe, sa propre individualité et ses préférences, ses opinions en matière artistique. Mathématicien et poète, amant de la puissance et de l'éclat, il a la curiosité de la vie, le besoin d'un système, l'indifférence morale du philosophe, de l'artiste et du savant. Il possède des idées positives très arrêtées, et il applique ces idées à toutes ses connaissances. Son propre tempérament se trahit dans son esthétique ; indépendant, il prêche la liberté ; homme de méthode, il classe et veut expliquer toutes choses ; poète âpre et brutal, il est sympathique à certains maîtres, Michel-Ange, Rembrandt, Rubens, etc. ; philosophe, il ne fait qu'appliquer à l'art sa philosophie. Je ne sais si j'ai été juste envers lui ; je l'ai étudié selon ma nature, faisant dominer l'artiste en lui. Ce n'est ici qu'une appréciation personnelle. J'ai essayé de dire en toute vérité et en toute franchise ce que je pense d'un homme qui me paraît être un des esprits les plus puissants de notre âge.

J'applique à M. Taine la théorie de M. Taine. Pour moi, il résume les vingt dernières années de critique ; il est le fruit mûr de cette école qui est née sur les ruines de la rhétorique et de la scolastique. La nouvelle science, faite de physiologie et de psychologie, d'histoire et de philosophie, a eu son épanouissement en lui. Il est, dans notre époque, la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques. Je le considère, en critique littéraire et artistique, comme le contemporain du télégraphe électrique et des chemins de fer. Dans nos temps d'industrie, lorsque la machine succède en tout au travail de l'homme, il n'est pas étonnant que M. Taine cherche à démontrer que nous ne sommes que des rouages obéissant à des impulsions venues du dehors. Mais il y a protestation en lui, protestation de l'homme faible, écrasé par l'avenir de fer qu'il se prépare ; il aspire à la force ; il regarde en arrière ; il regrette presque ces temps où l'homme seul était fort, où la puissance du corps décidait de la royauté. S'il regardait en avant, il verrait l'homme de plus en plus diminué, l'individu s'effaçant et se perdant dans la masse, la société arrivant à la paix et au bonheur, en faisant travailler la matière pour elle. Toute son organisation d'artiste répugne à cette vue de communauté et de fraternité. Il est là, entre un passé qu'il aime et un avenir qu'il n'ose envisager, affaibli déjà et regrettant la force, obéissant malgré lui à cette folie de notre siècle, de tout savoir, de tout réduire en équations, de tout soumettre aux puissants agents mécaniques qui transformeront le monde.

HISTOIRE DE JULES CÉSAR

I

LA PRÉFACE

Je me sens l'esprit calme et la plume facile en présence de la page que j'ai aujourd'hui à juger. Le critique vit dans une sphère haute et sereine; il est maître et roi dans le domaine de la pensée. Les œuvres sont toutes, à ses yeux, filles de l'intelligence humaine, et il ne s'incline que devant la royauté du génie et l'aristocratie du talent. J'ai besoin d'appuyer sur ces pensées, me trouvant dans la délicate position de ne pouvoir ni louer ni blâmer, sans que mes éloges soient pris pour des flatteries de courtisan, mes blâmes pour des escapades de frondeur. Je veux faire bien comprendre que le confrère dont je parlerai dans cet article vient à moi plus que je ne vais à lui, et que je traite avec lui, pour une heure, d'égal à égal. J'oublie l'homme et ne vois que l'écrivain; si je me prive ainsi de piquants rapprochements, de fines allusions, blessures plus ou moins vives ou chatouillements agréables, je gagne tout au moins le droit d'approuver et de désapprouver, sans que ma dignité ait à souffrir.

Je préférerais encore que l'on m'accusât de courtisanerie que d'être soupçonné un instant de jouer ici le rôle de l'insulteur antique qui suivait le char des triomphateurs. Vraiment, il est trop facile, en cette circonstance, de se tailler un piédestal dans l'injure, et rien ne me déplairait comme d'être confondu avec les gens qui calculent le nombre de leurs lecteurs d'après le nombre de leurs critiques. La sympathie est de bon goût, lorsque la sévérité peut être taxée de calcul.

D'ailleurs, je l'ai dit, je n'ai point souci de toutes ces considérations. Je me mets à part; je n'ai ni encens ni orties dans les mains.

Peut-être les lecteurs auraient-ils désiré me voir monter de l'œuvre à l'auteur et trouver dans le livre un programme politique, l'explication d'un règne. J'avoue ne pas avoir le courage d'une pareille tâche; la tête me tournerait dans ces régions qui ne sont plus les miennes. J'accorde d'ailleurs que mes appréciations pourront ne pas être complètes; je comprends qu'il y a une face de l'œuvre que je laisserai volontairement de côté, me bouchant les oreilles chaque fois que l'historien se souviendra qu'il est prince et fera plus ou moins directement une allusion à sa propre histoire. Il doit y avoir, j'en conviens, une question pratique dans l'ouvrage; mais, je le répète, je suis décidé à ne pas voir cette question; je veux ne considérer absolument que la question théorique, juger l'historien et non le prince, étudier un tempérament de philosophe et non un tempérament de politique.

Si vous le voulez, j'écris cet article en 1815. J'ignore le présent, je ne songe qu'au passé. Je suis en pleine théorie, et je juge simplement le système historique d'un confrère. Je conjure le lecteur de bien se mettre à mon point de vue, de ne pas chercher le moindre sous-entendu dans mes paroles, et de monter avec moi encore plus haut que l'historien n'a monté, dans la sphère calme de l'idée pure, région où les spéculations philosophiques perdent tout côté personnel.

C'est à ces conditions seules que je me sens la liberté nécessaire pour parler de l'œuvre qui passionne en ce moment le public. Je n'examinerai d'abord que la préface.

Il y a, en histoire, deux façons de procéder. Les historiens choisissent l'une ou l'autre, selon leurs instincts.

Parmi eux, les uns négligent le détail et s'attachent à l'ensemble; ils embrassent d'un coup d'œil l'horizon d'une époque, cherchent à simplifier les lignes du tableau. Ils se placent en dehors de l'humanité, jugent les hommes sous la seule face historique, et non dans leur être entier, et arrivent à formuler ainsi une vérité grave et solennelle qui ne saurait être toute la vérité. Le personnage devient entre leurs mains une loi et un argument; ils le dépouillent de ses passions, de son sang et de ses nerfs; ils en font une pensée, une simple force appliquée par la Providence au mouvement de la grande machine sociale. Ils nous donnent les âmes sans jamais nous donner les cadavres humains. Un événement, selon eux, est le produit volontaire et médité d'une de ces âmes. Ils communiquent à la machine un branle régulier, obéissant à des lois fixes. On comprend tout ce que ce système enlève de vie à l'histoire. Nous ne sommes plus, à vraiment parler, sur cette terre, mais dans un monde imaginaire, morne et froid; les êtres de ce monde marchent mathématiquement, plus purs et plus grands que nous, car ils ont été débarrassés de leurs corps, et on ne nous présente que leur être moral. Toutefois, ces corps ont vécu, et j'ose dire qu'ils devraient compter dans l'histoire; j'ai beau me répéter que le génie n'obéit pas à la fange comme la médiocrité, je ne puis croire qu'à un moment donné tel fait n'a pas été produit par les seuls appétits d'un maître du monde. Il y a une pensée haute et consolante dans la croyance que tout grand événement a eu une grande cause, mais je refuse cette croyance dans sa généralité; elle n'est pas humaine et ne saurait être toujours vraie. Montaigne dit quelque part que les rois mangent et boivent comme nous, et que nous nous trompons étrangement, lorsque nous donnons à leurs actes des mobiles plus élevés que ceux d'un père administrant les biens de sa famille. J'aime cette bonhomie et cette franchise. Les grandes figures de l'histoire ne peuvent que gagner à nous être livrées dans leur entier, corps et âme; si le type est moins pur, il est plus vivant; si l'histoire y perd en solennité, elle y gagne certainement en vérité et en intérêt.

L'autre école historique est tout opposée ; elle vit du détail, de l'étude psychologique et physiologique, elle tente de nous rendre les hommes et les événements avec les vives couleurs de la réalité, l'esprit du temps, les vêtements et les mœurs. Quand elle nous donne un héros, elle s'inquiète autant de ses passions que de ses pensées, elle explique ses actes par son cœur et par son intelligence ; elle le dresse devant nous dans sa vérité, comme un homme et non comme un dieu. C'est une sorte de réalisme appliqué à l'histoire ; c'est l'observation patiente de l'individu, la reproduction exacte de tout son être, l'explication franche de son influence sur les affaires de ce monde. Le héros de la légende perd sa hauteur merveilleuse ; il n'est plus qu'une créature de chair et d'os, bâtie comme nous, ayant nos instincts, mise seulement à même d'étendre sa personnalité sur un large théâtre. Le spectacle d'un empereur est plus curieux pour un philosophe que le spectacle d'un pauvre diable, en ceci seulement que plus un homme est puissant, plus la volonté se développe en lui, plus il étale au grand jour la nature humaine dans ses grandeurs et dans ses misères. L'histoire, contée ainsi d'homme à homme, a l'intérêt d'une confidence et d'une résurrection ; les âges anciens passent devant nous, nous vivons dans les époques antérieures, voyant et touchant les grands hommes ; si cette familiarité nous enlève un peu du respect que nous avions pour eux, nous gagnons à ce commerce intime une plus profonde connaissance de leur cœur, et nous sentons plus de fraternité entre eux et nous ; nous avons plaisir à découvrir un homme sous le héros, et l'histoire de l'humanité nous devient sympathique, car nous entendons battre en elle notre propre cœur, nous la voyons vivre de notre vie. Je le sais, cette méthode historique n'a pas la gravité respectable de l'autre ; elle est brusque dans ses allures, et ne prétend pas trouver les lois d'après lesquelles s'accomplissent les événements. Elle manque de solennité, elle se refuse à formuler des systèmes, elle se contente d'étudier l'homme pour l'homme, le fait pour le fait. Elle est analyse, et non pas synthèse. Mais je l'aime pour sa verdeur et sa liberté d'allures ; il me semble qu'elle est fille de notre siècle, qu'elle est née parmi nous qui sommes affolés de réalité et de franchise.

L'auteur de l'*Histoire de Jules César* appartient à la première école. « Il faut, dit-il, que les changements politiques ou sociaux soient philosophiquement analysés, que l'attrait piquant des détails sur la vie des hommes publics ne détourne pas l'attention de leur rôle politique et ne fasse pas oublier leur mission providentielle. » C'est là tout un programme ; je comprends la grandeur de l'histoire ainsi considérée, mais cette grandeur m'effraye presque ; je crains que l'historien ne perde pied malgré lui, et qu'il n'exerce son sacerdoce avec une austérité trop divine. S'il n'a aucun talent, il va nécessairement tomber dans une gravité grotesque et devenir le Prudhomme de l'histoire ; s'il y a en lui l'étoffe d'un penseur et d'un écrivain, on doit redouter qu'il ne monte dans l'idéal, dans la spéculation pure, qu'il ne peigne des types, oubliant qu'il a, avant tout, à nous peindre des hommes. Certes, on peut philosopher sur les annales humaines ; elles donnent matière à l'analyse et au raisonnement, mais les faits ne sont jamais que le produit des foules, et les foules ne sont composées que d'individus. Nous en revenons toujours à l'homme, non pas à l'homme providentiel, mais à l'homme tel que Dieu l'a créé, vous et moi, le prince et le sujet. J'avoue que je m'inquiète peu de « l'attrait piquant des détails sur la vie des hommes publics » ; mais ce que je désire, c'est que les hommes publics ne me soient pas présentés comme de pures abstractions ; je tiens à ce que leur conduite se trouve expliquée par leur être entier ; en un mot, je ne veux pas d'un beau mensonge, d'une figure drapée selon la convenance d'un goût personnel, je veux une créature vivante, à laquelle rien de ce qui est humain ne soit étranger. Les livres d'histoire ne sont pour moi que les mémoires de l'humanité, et j'entends trouver en eux la terre et ses instincts. Soyons réels d'abord, nous philosopherons ensuite. Ma façon d'envisager la muse sévère dont nos sculpteurs m'ont donné une si triste idée, paraîtra sans doute peu respectueuse, et l'on m'accusera d'avoir l'âme bien basse et l'intelligence bien étroite. Je ne puis me changer. Je suis fou de réalité, et je demande à toute œuvre, même à une œuvre historique, la vérité humaine, la vérité des passions et des pensées.

La préface de l'*Histoire de Jules César* n'a été faite que pour amener les lignes suivantes, elle se résume tout entière dans ce paragraphe : « Ce qui précède montre assez le but que je me propose en écrivant cette histoire. Ce but est de prouver que, lorsque la Providence suscite des hommes tels que César, Charlemagne, Napoléon, c'est pour tracer aux peuples la voie qu'ils doivent suivre, marquer du sceau de leur génie une ère nouvelle et accomplir, en quelques années, le travail de plusieurs siècles. Heureux les peuples qui les comprennent et les suivent ! Malheur à ceux qui les méconnaissent et les combattent ! Ils font comme les Juifs, ils crucifient leur Messie : ils sont aveugles et coupables ; aveugles, car ils ne voient pas l'impuissance de leurs efforts à suspendre le triomphe définitif du bien ; coupables, car ils ne font que retarder le progrès, en entravant sa prompte et féconde application. » Voilà des paroles catégoriques, sur le sens desquelles il n'est pas permis d'hésiter ; elles sont à elles seules grosses de tempêtes, et je suis certain qu'elles seront les plus critiquées du livre, dont elles renferment, d'ailleurs, toute la pensée. Moi, je les aime pour leur hardiesse. Elles vont carrément au but et posent tranquillement César à côté de Jésus, le soldat cruel auprès du doux conquérant des âmes. Je ne crois pas à ces messagers du ciel qui viennent accomplir sur la terre leur mission de sang ; si Dieu parfois nous envoyait ses fils, je me plais à penser que ces créatures providentielles ressembleraient toutes au Christ, et feraient des œuvres de paix et de vérité ; elles viendraient, à l'heure dite, renouveler l'espérance, nous donner une nouvelle philosophie, imprimer au monde une direction morale plus ferme et plus droite. Les conquérants, au contraire, ne sont qu'une crise suprême dans les maladies des sociétés ; il y a amputation violente, et toujours le blessé en meurt. On ne peut venir du ciel, une épée à la

main. César, Charlemagne, Napoléon, sont bien de la famille humaine; ils n'ont rien de céleste en eux, car Dieu ne saurait se manifester vainement, et cependant, s'ils n'avaient pas été, l'humanité n'en serait ni plus heureuse ni plus malheureuse aujourd'hui. Ce sont des hommes qui ont grandi dans la volonté et dans l'idée fixe; ils dominent leurs âges, parce qu'ils ont su se servir des forces que les événements mettaient entre leurs mains. Ils valent moins par eux que par l'heure de leur naissance. Transportez leurs personnalités dans une autre époque, et vous verrez ce qu'ils auraient été. La Providence doit prendre ici le nom de Fatalité.

Je n'ai point compris l'exclamation : « Heureux les peuples qui les comprennent et les suivent! malheur à ceux qui les méconnaissent et les combattent! » Il y a évidemment erreur ici. Les peuples, dans l'histoire, n'ont jamais compris les conquérants et ne les ont suivis que jusqu'à un certain moment; ils les ont tous méconnus et combattus. Bien plus, les règnes de ces soldats ont toujours précédé des malheurs publics et des troubles. L'empire succède à César, l'anarchie et le partage du sol français à Charlemagne, la Restauration et deux républiques à Napoléon. Ce sont les grands capitaines eux-mêmes qui ont entravé « la prompte et féconde application du bien ». Si on les avait laissés agir, ils auraient peut-être pacifié le monde en le dépeuplant; mais on les a fait disparaître; et, chaque fois, les sociétés ont avec peine repris respiration, se remettant peu à peu de la terrible secousse. Ces hommes de génie se produisent d'ordinaire dans les époques de transition et reculent les dénouements; ils arrêtent le mouvement des esprits, donnent aux peuples pour quelques années une paix relative, puis leur laissent en mourant la difficulté de reprendre le problème social au point délicat que la nation étudiait avant leurs batailles et leurs conquêtes. Ils sont un arrêt dans la marche de l'humanité, par leurs instincts despotiques qui ne leur permettent pas de rester de simples guides et qui les conduisent à devenir des maîtres tout-puissants.

Peut-être l'auteur a-t-il voulu donner une leçon aux peuples de l'avenir, les conjurer de respecter les hommes providentiels qui pourraient encore se produire, et de leur laisser le temps d'accomplir leur mission entière. Hélas! souhaitons de n'avoir pas à tenter cette épreuve. Vivons en paix et entre hommes, s'il est possible. Point de dieu, parmi nous, qui nous brise sous sa volonté céleste. Espérons que l'humanité marchera d'un pas ferme vers la liberté, sans que le ciel ait à nous envoyer un de ses terribles archanges, qui taillent nos sociétés au tranchant de leur épée, pour qu'elles puissent entrer dans le moule social conçu par Dieu.

Qu'il me soit permis, maintenant, de témoigner un dernier regret. J'aurais préféré que l'auteur choisît une autre époque dans l'histoire du monde. Il m'aurait donné plus de liberté en se mettant plus en dehors. Il est presque juge et partie à la fois; et, bien que personne ne se permette de soupçonner un instant sa bonne foi d'historien, il se trouve dans la position fausse d'un homme qui fait par moments sa propre apologie.

II

LE PREMIER VOLUME

Le premier volume de l'*Histoire de Jules César* est divisé en deux parties. La première contient le récit des temps antérieurs à César : Rome sous les rois, l'établissement de la république, la conquête de l'Italie; un exposé de la prospérité du bassin de la Méditerranée, les guerres puniques, de Macédoine et d'Asie, les Gracques, Marius et Sylla. La seconde partie est consacrée à Jules César, et va de son enfance à sa nomination au gouvernement des Gaules : elle trace son portrait, raconte ses premiers actes, détaille les nombreux emplois qu'il occupa dans la république, appuie surtout sur son attitude lors de la conjuration de Catilina, dit quelques mots de sa campagne en Espagne, le loue sans réserve et le montre se révélant et affirmant peu à peu sa mission providentielle.

De la structure même du livre, on pourrait conclure que l'auteur fait aboutir à Jules César toute l'histoire romaine antérieure. Le grand homme est le Messie annoncé par les prophètes, le dieu pour la venue duquel se succèdent les événements. La première partie du volume n'est là que pour expliquer la naissance du héros. Rome, pendant plus de quatre cents ans, est un enfantement de César; le ciel prépare la terre pour les couches divines, et Rome, au jour prescrit, lorsque la rédemption des peuples est nécessaire, met à la lumière l'enfant céleste.

Rome se fonde sous les rois, grandit avec la république et conquiert l'Italie. Alors, pendant un instant, elle se repose dans sa force et dans sa gloire. Certes, si Dieu créa une nation pour la mener à une heure de paix grandiose et de justice, il mit certainement au monde le premier Romain dans la prévision de cette heure unique où un peuple fut assez puissant pour rester libre. Si je voulais, par un caprice d'historien, ne voir qu'une époque dans l'histoire romaine, je m'arrêterais à cette époque merveilleuse, je me servirais des faits qui l'ont précédée pour l'expliquer et lui donner plus d'éclat, j'oublierais les événements qui ont pu suivre; en un mot, je m'appliquerais à en faire la pensée de Dieu, et je n'aurais garde de monter jusqu'à César trouver des âges troubles et sanglants.

Je crois pouvoir dire que la vérité historique s'accommoderait mal de ce caprice. Je serais tenté malgré moi de forcer l'interprétation des événements, de grandir ou de diminuer l'importance des faits pour les besoins de ma cause. Je plaiderais, je ne raconterais plus. Je préfère considérer l'histoire comme une suite d'épisodes se liant les uns aux autres, s'expliquant mutuellement, mais ne se groupant pas autour d'un épisode principal. Que l'événement d'aujourd'hui soit la conséquence de l'événement d'hier, personne ne songe à le nier. Toutefois, quatre cents ans de faits ne s'acheminent pas vers un seul fait. César n'est pas le résultat immédiat et complet des premiers rois et de la république de Rome. Il n'est lui-même que l'anneau d'une chaîne qui s'allongera; si la république le portait en elle, comme élément de sa propre disso-

lution, il porte en lui l'empire, Néron et Caligula, les germes de la terrible maladie qui rongera le peuple romain. Il ne faut donc pas s'arrêter complètement à cette grande figure, et mettre en elle les desseins de Dieu. J'aurais tort de ne voir que la république dans l'histoire romaine; c'est également un tort de n'y voir que la fondation de l'empire.

Le premier livre de l'ouvrage est d'ailleurs celui que je préfère. L'auteur y semble plus libre, et y applique avec plus de discrétion son système historique. J'aime à l'entendre parler de la grandeur des institutions romaines. Ici l'avenir est le fruit du passé; le présent travaille à garder et à augmenter, s'il est possible, les trésors de ce passé. Dès ses premières lois, Rome fonde sa puissance future. La république naît naturellement de la royauté, la conquête de l'Italie et des contrées environnantes naît de la république. Jamais peuple n'a su conquérir et conserver à ce point. Les législateurs, les administrateurs ont ici fait plus que les soldats. Le monde romain a ceci de grandiose, qu'il ne contient, à un certain moment, qu'une seule famille. Sans doute, chaque chose porte sa mort en elle; l'homme, dans la pleine santé, a en lui les germes de la maladie qui le tuera. Dès la seconde guerre punique, l'esprit romain perd de sa pureté républicaine et de sa tranquillité puissante et forte. Les éléments de dissolution se développent, le corps entier est ébranlé. Les institutions n'ont plus la même efficacité, la folie des conquêtes s'empare de la nation, qui risque sa liberté en menaçant celle des autres peuples. Les Gracques ne font qu'aggraver les désordres, en voulant tout sauver. Marius et Sylla, par leur rivalité, portent le dernier coup à l'Etat, et c'est alors, selon l'auteur, que « l'Italie demandait un maître ».

Il faudrait s'entendre sur ce maître que demandait l'Italie. C'est là le point délicat de la question. J'accorde, à la rigueur, que les Romains aient eu alors besoin d'un guide, d'un homme à la main sûre et ferme, qui les conduisît dans les circonstances difficiles où ils se trouvaient. La tâche de cet homme était grande : elle consistait à rendre à la république toute sa verdeur. Je ne puis m'expliquer autrement la mission de ce bienfaiteur. Evidemment, ce n'est pas sauver une république que de tenter la création d'un empire; c'est faire succéder une forme à une autre forme de gouvernement.

Les circonstances demandaient-elles absolument un dictateur à vie, un empereur? l'homme de génie qui avait compris son époque, ne devait-il pas se contenter de rétablir les institutions dans leur pureté, de n'employer son pouvoir qu'à refaire à la république une seconde jeunesse? Combien il aurait été grand, le jour où, après avoir rendu à la nation la force de se gouverner elle-même, il lui aurait remis sa puissance entre les mains ! Le maître que demandait alors l'Italie, si toutefois elle en demandait un, était un ami, un conseiller, et non un empereur.

L'auteur paraît d'ailleurs avoir, en histoire, une croyance que je ne puis accepter. Il fait des peuples des sortes de troupeaux qui parfois marchent tranquillement dans le chemin tracé par la Providence, qui d'autres fois s'écartent et ont besoin de l'aiguillon. L'humanité, pour lui, est une foule, frappée de folie, certains jours, et à qui Dieu passe alors une camisole de force. Il crée tout exprès un maître pour dompter la bête fougueuse et la lui remettre souple et docile entre les mains. Ici, tout est fatal; les crises de démence se succèdent à des époques irrégulières; les gouvernements suivent les gouvernements, sans aucun ordre, les institutions tombent les unes sur les autres, bonnes ou mauvaises; en un mot, les nations ne gravissent pas une échelle de perfection, elles marchent au hasard, aujourd'hui libres, demain muselées, obéissant à la fatalité des faits.

Cependant l'auteur, par instants, parle de la marche des événements; il dit que César comprenait les besoins nouveaux de Rome, et que ce fut justement cette intuition qui lui donna la toute-puissance. Il accorde donc que l'humanité s'avance à travers les âges vers un but quelconque. Mais il ne laisse pas même entrevoir quel est ce but. Pour moi, j'aime à m'imaginer que ce but est un but de liberté et de justice, de paix et de vérité. Dès lors, je ne puis plus comprendre que César ait été dans les décrets de Dieu; il est venu faire rétrograder l'humanité, porter le dernier coup à cette république romaine qui a été l'expression d'un des états sociaux les plus parfaits. L'Empire, qui a succédé, n'en a eu ni les vertus ni la tranquille grandeur. Ainsi, en admettant, comme l'auteur, que César soit l'envoyé de Dieu, voilà Dieu qui fait reculer ses enfants, qui les retarde dans la route qu'ils suivent, qui les châtie d'une faute inconnue en les faisant tomber sous la volonté d'un seul. De deux choses l'une : ou l'auteur ne croit pas au progrès, à la marche lente des peuples, et alors il explique l'histoire par coups de foudre, il ne voit en elle que des faits fatals dépendant du moment; ou il croit au progrès, à l'échelle de perfection que monte l'humanité, et alors il ne peut plus voir en César un ministre du ciel. Dans le premier cas, tout s'explique : le héros est un produit de l'époque, une simple manifestation du génie humain, très grande et très belle, un incident parmi cent incidents. Dans le second cas, je ne comprends plus rien à la passion de l'écrivain pour le personnage qu'il a choisi : ce n'est pas un progrès que d'aller de la république romaine à l'empire romain, et c'est avoir bien peu de foi dans l'humanité que de la conduire de gaieté de cœur d'un bien en un mal, en invoquant la Providence. Je le demande, où tendait la liberté de Rome en passant au travers de César. La logique ne veut-elle pas qu'un peuple libre reste libre, avant de tenter tout autre progrès? César, pour un esprit droit, ne saurait être qu'un ambitieux qui a travaillé beaucoup plus dans ses intérêts que dans les intérêts de Dieu.

Je préfère considérer l'auteur comme un politique pratique, et non comme un historien philosophe. Laissons de côté, je vous prie, la Providence et le progrès, l'humanité en marche et les volontés du ciel. Restons sur la terre, et n'étudions l'histoire qu'au point de vue du gouvernement des peuples. Je reconnais que César a été un habile et un rusé. Il a singulièrement compris son temps, et il a employé tout son génie à profiter de la sottise des autres. J'admets et je partage votre admiration. Dégagé de la mission que vous lui donnez, César devient plus vrai, plus humain. Il reste ce qu'il est réellement, un

homme de génie, un grand capitaine et un grand administrateur. Mais toute ma foi, toutes mes croyances se refusent à voir en lui un Messie qui devait régénérer Rome, un maître nécessaire à la liberté et à la paix du monde.

Le second livre, ai-je dit, contient l'histoire de Jules César, depuis son enfance jusqu'à sa nomination au gouvernement des Gaules. Le portrait que trace l'auteur est flatté; la main a appuyé sur les traits remarquables et a omis soigneusement les traits disgracieux. Ce Jules César est une belle médaille, une tête fine et exquise, un profil d'une rare pureté. J'aurais préféré une figure moins finie et plus vivante. Je prétends que l'homme est aussi intéressant à connaître que le héros. D'ailleurs, il y a évidemment dans le livre parti pris d'admiration. L'histoire ainsi comprise devient une réfutation, un plaidoyer. L'historien part de ce principe que César ne pouvait avoir que des mobiles élevés et n'obéissait qu'à l'inspiration d'un vrai patriotisme. Avec de tels axiomes, toute démonstration devient possible. Si vous vous créez un héros parfait de toutes pièces, vous arriverez sans peine à expliquer favorablement chacun de ses actes. Vous grandissez cette figure, vous abaissez celles qui l'entourent. La besogne devient de plus en plus facile.

Je ne puis entrer dans le détail de ces premières années de César. On le voit inquiet et habile, le nez au vent, attendant l'heure. Sans doute, l'auteur a raison, lorsqu'il défend son héros des interprétations données à sa conduite par la plupart des historiens; je veux croire que César n'obéissait pas seulement à l'ambition, à l'amour des honneurs, à toutes sortes de motifs personnels et mesquins. Mais il doit être également faux d'expliquer tous ses actes par des pensées supérieures de devoir et de patriotisme, de les dégager de tout intérêt. Je préfère prendre la moyenne, certain de toucher ainsi la vérité de plus près.

Ainsi, lors de la conjuration de Catilina, est-ce bien le besoin unique de justice et d'humanité qui amena César à défendre les conjurés? Non, certes. Il y a d'abord dans son discours de la prudence et beaucoup de ce sens pratique dont je parlais tout à l'heure. Il y a ensuite de la sympathie, une sorte d'intérêt caché pour ces hommes qui attaquaient un sénat qu'il devait attaquer lui-même plus tard. Je ne sais comment l'historien expliquera la conduite de César dans les Gaules; mais l'humanité qu'il lui prête ici le gênera singulièrement alors. Ne vaudrait-il pas mieux ne tomber ni dans un excès ni dans un autre, laisser César tel qu'il est, chercher avec conscience ce que ses mobiles ont pu avoir de désintéressé et d'intéressé? Il n'est pas très juste non plus de rabaisser ses adversaires politiques, Cicéron, Pompée, Caton, Crassus; ces hommes-là, ce me semble, en valaient bien d'autres, et c'est un singulier procédé historique que de leur donner largement les petitesses, les calculs que vous enlevez à César. Tout ceci, qu'on ne s'y trompe pas, vient du système providentiel adopté par l'historien. Après avoir fait du héros un dieu, il est forcé de lui accorder toutes les grâces d'état de sa divinité, et de ne plus voir que de simples mortels autour de lui.

Le premier volume laisse César tout-puissant, *irrévocablement* maître du monde. Nous attendons les deux autres volumes pour assister à la marche fatale des événements qui porteront César à la dictature et qui le pousseront sous le poignard de Brutus.

L'*Histoire de Jules César* est très savamment composée. Les recherches ont dû être immenses, aucun document n'a été négligé, et l'auteur a loyalement indiqué les sources de chacun de ses emprunts. Le bas des pages se trouve ainsi comblé de notes. Il y a là un travail considérable, une besogne consciencieuse qu'on ne saurait trop louer. Malheureusement, on aimerait à voir, çà et là, telle citation d'un esprit contraire, ce qui permettrait d'établir un juste équilibre entre les diverses opinions. L'auteur a fait délicatement un choix de belles paroles en faveur de César; j'aimerais à entendre les accusations portées contre le grand homme; alors seulement on pourrait juger en toute équité.

Mais c'est surtout dans les chiffres, dans les détails statistiques et administratifs que l'auteur me paraît bien renseigné. Toute une académie a dû travailler pour lui. Telle page est plus grosse de travail qu'un volume entier. Le chapitre dans lequel l'historien étudie la prospérité du bassin de la Méditerranée avant les guerres puniques, est une merveille de science et de brièveté. Là, il n'y a plus d'appréciation historique, il n'y a que de simples renseignements, très complets et très succincts, et je suis heureux de pouvoir admirer à mon aise. Si l'*Histoire de Jules César* n'avait pas pour vivre le nom de son auteur, elle aurait tout au moins la masse considérable des documents qu'elle renferme; on la consulterait, attiré, non pas peut-être par la largeur et la vérité des vues, mais par l'abondance des matériaux.

Quant à la partie purement littéraire, au style, j'avoue ne pas goûter cette allure solennelle, un peu pesante, cette nudité de la phrase, cette grisaille effacée. Je sais que dans les traités de rhétorique on trouve une recette particulière pour chaque style, et qu'il y est bien défendu de mettre les moindres pièces dans le style historique. Toutefois Michelet m'a gâté; j'aime la phrase vivante et colorée, même, surtout allais-je dire, lorsqu'il s'agit de ressusciter devant moi les hommes et les événements d'un autre âge. Je ne puis croire que la vérité de l'histoire demande absolument une gravité convenue. Je lis les livres qui se font lire, et rien n'est plus fatigant que la lecture d'un livre grave. D'ailleurs, c'est encore ici une question de relation. La vie du César providentiel demandait à être écrite sur le ton de l'épopée.

Pour me résumer et pour conclure, je répéterai ici l'opinion que j'ai déjà exprimée plus haut : l'auteur de l'*Histoire de Jules César*, malgré les prétentions qu'il paraît avoir, me paraît être plutôt un politique pratique qu'un historien philosophe.

FIN DE MES HAINES

MON SALON

A MON AMI PAUL CÉZANNE

J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi. Tu ne saurais croire combien j'ai souffert pendant cette querelle que je viens d'avoir avec la foule, avec des inconnus; je me sentais si peu compris, je devinais une telle haine autour de moi, que souvent le découragement me faisait tomber la plume de la main.

Je puis aujourd'hui me donner la volupté intime d'une de ces bonnes causeries que nous avons depuis dix ans ensemble. C'est pour toi seul que j'écris ces quelques pages, je sais que tu les liras avec ton cœur, et que, demain, tu m'aimeras plus affectueusement.

Imagine-toi que nous sommes seuls, dans quelque coin perdu, en dehors de toute lutte, et que nous causons en vieux amis qui se connaissent jusqu'au cœur et qui se comprennent sur un simple regard.

Il y a dix ans que nous parlons art et littérature. Nous avons souvent habité ensemble, — te souviens-tu? — et souvent le jour nous a surpris discutant encore, fouillant le passé, interrogeant le présent, tâchant de trouver la vérité et de nous créer une religion infaillible et complète. Nous avons remué des tas effroyables d'idées, nous avons examiné et rejeté tous les systèmes, et, après un si rude labeur, nous nous sommes dit qu'en dehors de la vie puissante et individuelle, il n'y avait que mensonge et sottise.

Heureux ceux qui ont des souvenirs! Je te vois dans ma vie comme ce pâle jeune homme dont parle Musset. Tu es toute ma jeunesse; je te retrouve mêlé à chacune de mes joies, à chacune de mes souffrances. Nos esprits, dans leur fraternité, se sont développés côte à côte. Aujourd'hui, au jour du début, nous avons foi en nous, parce que nous avons pénétré nos cœurs et nos chairs.

Nous vivions dans notre ombre, isolés, peu sociables, nous plaisant dans nos pensées. Nous nous sentions perdus au milieu de la foule complaisante et légère. Nous cherchions des hommes en toutes choses, nous voulions dans chaque œuvre, tableau ou poème, trouver un accent personnel. Nous affirmions que les maîtres, les génies, sont des créateurs qui, chacun, ont créé un monde de toutes pièces, et nous refusions les disciples, les impuissants, ceux dont le métier est de voler çà et là quelques bribes d'originalité.

Sais-tu que nous étions des révolutionnaires sans le savoir? Je viens de pouvoir dire tout haut ce que nous avons dit tout bas pendant dix ans. Le bruit de la querelle est allé jusqu'à toi, n'est-ce pas? Et tu as vu le bel accueil que l'on a fait à nos chères pensées. Ah! les pauvres garçons, qui vivaient sainement en pleine Provence, sous le large soleil, et qui couvaient une telle folie et une telle mauvaise foi!

Car, — tu l'ignorais sans doute, — je suis un homme de mauvaise foi. Le public a déjà commandé plusieurs douzaines de camisoles de force pour me conduire à Charenton. Je ne loue que mes parents et mes amis, je suis un idiot et un méchant, je cherche le scandale.

Cela fait pitié, mon ami, et cela est fort triste. L'histoire sera donc toujours la même? Il faudra donc toujours parler comme les autres, ou se taire? Te rappelles-tu nos longues conversations? Nous disions que la moindre vérité nouvelle ne pouvait se montrer sans exciter des colères et des huées. Et voilà qu'on me siffle et qu'on m'injurie à mon tour.

Vous autres peintres, vous êtes bien plus irritables que nous autres écrivains. J'ai dit franchement mon avis sur les médiocres et les mauvais livres, et le monde littéraire a accepté mes

arrêts sans trop se fâcher. Mais les artistes ont la peau plus tendre. Je n'ai pu poser le doigt sur eux sans qu'ils se mettent à crier de douleur. Il y a eu émeute. Certains bons garçons me plaignent et s'inquiètent des haines que je me suis attirées; ils craignent, je crois, qu'on ne m'égorge dans quelque carrefour.

Et pourtant je n'ai dit que mon opinion, tout naïvement. Je crois avoir été bien moins révolutionnaire qu'un critique d'art de ma connaissance qui affirmait dernièrement à ses trois cent mille lecteurs que M. Baudry était le premier peintre de l'époque. Jamais je n'ai formulé une pareille monstruosité. Un instant, j'ai craint pour ce critique d'art, j'ai tremblé qu'on n'allât l'assassiner dans son lit pour le punir d'un tel excès de zèle. On m'apprend qu'il se porte à ravir. Il paraît qu'il y a des services qu'on peut rendre et des vérités qu'on ne peut dire.

Donc, la campagne est finie, et, pour le public, je suis vaincu. On applaudit et on fait des gorges chaudes.

Je n'ai pas voulu enlever son jouet à la foule, et je publie *Mon Salon*. Dans quinze jours, le bruit sera apaisé, il ne restera aux plus ardents qu'une idée vague de mes articles. C'est alors que, dans les esprits, je grandirai encore en ridicule et en mauvaise foi. Les pièces ne seront plus sous les yeux des rieurs, le vent aura emporté les feuilles volantes de *l'Événement*, et on me fera dire ce que je n'ai pas dit, on racontera de grosses sottises que je n'ai jamais formulées. Je ne veux pas que cela soit, et c'est pourquoi je réunis les articles que j'ai donnés à *l'Événement* sous le pseudonyme de Claude. Je souhaite que *Mon Salon* demeure ce qu'il est, ce que le public lui-même a voulu qu'il fût.

Ce sont là les pages maculées et déchirées d'une étude que je n'ai pu compléter. Je les donne pour ce qu'elles sont, des lambeaux d'analyse et de critique. Ce n'est pas une œuvre que je livre aux lecteurs, c'est en quelque sorte les pièces d'un procès.

L'histoire est excellente, mon ami. Pour rien au monde, je ne voudrais anéantir ces feuillets; ils ne valent pas grand'chose en eux-mêmes, mais ils ont été, pour ainsi dire, la pierre de touche contre laquelle j'ai essayé le public. Nous savons maintenant combien nos chères pensées sont impopulaires.

Puis, il me plaît d'étaler une seconde fois mes idées. J'ai foi en elles, je sais que dans quelques années j'aurai raison pour tout le monde. Je ne crains pas qu'on me les jette à la face plus tard.

Émile ZOLA.

Paris, 20 mai 1866.

LE JURY

27 avril.

Le Salon de 1866 n'ouvrira que le 1er mai, et ce jour-là seulement il me sera permis de juger mes justiciables.

Mais, avant de juger les artistes admis, il me semble bon de juger les juges. Vous savez qu'en France nous sommes pleins de prudence ; nous ne hasardons point un pas sans un passeport dûment signé et contresigné, et, lorsque nous permettons à un homme de faire la culbute en public, il faut auparavant qu'il ait été examiné tout au long par des hommes autorisés.

Donc, comme les libres manifestations de l'art pourraient occasionner des malheurs imprévus et irréparables, on place, à la porte du sanctuaire, un corps de garde, une sorte d'octroi de l'idéal, chargé de sonder les paquets et d'expulser toute marchandise frauduleuse qui tenterait de s'introduire dans le temple.

Qu'on me permette une comparaison, un peu hasardée peut-être. Imaginez que le Salon est un immense ragoût artistique, qui nous est servi tous les ans. Chaque peintre, chaque sculpteur envoie son morceau. Or, comme nous avons l'estomac délicat, on a cru prudent de nommer toute une troupe de cuisiniers pour accommoder ces victuailles de goûts et d'aspects si divers. On a craint les indigestions, et on a dit aux gardiens de la santé publique :

« Voici les éléments d'un mets excellent ; ménagez le poivre, car le poivre échauffe ; mettez de l'eau dans le vin, car la France est une grande nation qui ne peut perdre la tête. »

Il me semble, dès lors, que les cuisiniers jouent le grand rôle. Puisqu'on nous assaisonne notre admiration et qu'on nous mâche nos opinions, nous avons le droit de nous occuper avant tout de ces hommes complaisants qui veulent bien veiller à ce que nous ne nous gorgions pas comme des gloutons d'une nourriture de mauvaise qualité. Quand vous mangez un beefsteack, est-ce que vous vous inquiétez du bœuf ? Vous ne songez qu'à remercier ou à maudire le marmiton qui vous le sert trop ou pas assez saignant.

Il est donc bien entendu que le Salon n'est pas l'expression entière et complète de l'art français en l'an de grâce 1866, mais qu'il est à coup sûr une sorte de ragoût préparé et fricassé par vingt-huit cuisiniers nommés tout exprès pour cette besogne délicate.

Un Salon, de nos jours, n'est pas l'œuvre des artistes, il est l'œuvre d'un jury. Donc, je m'occupe avant tout du jury, l'auteur de ces longues salles froides et blafardes dans lesquelles s'étalent, sous la lumière crue, toutes les médiocrités timides et toutes les réputations volées.

Naguère, c'était l'Académie des beaux-arts qui passait le tablier blanc et qui mettait la main à la pâte. A cette époque, le Salon était un mets gras et solide, toujours le même. On savait à l'avance quel courage il fallait apporter pour avaler ces morceaux classiques, ces boulettes épaisses, mollement arrondies, et qui vous étouffaient lentement et sûrement.

La vieille Académie, cuisinière de fondation, avait ses recettes à elle, dont elle ne s'écartait jamais ; elle s'arrangeait de façon, quels que fussent les tempéraments et les époques, à servir le même plat au public. Le bon public, qui étouffait, finit par se plaindre ; il demanda grâce, il voulut qu'on lui servît des mets plus relevés, plus légers, plus appétissants au goût et à la vue.

Vous vous rappelez les lamentations de cette vieille cuisinière d'Académie. On lui enlevait la casserole dans laquelle elle avait fait sauter deux ou trois générations d'artistes. On la laissa geindre et on confia la queue de la poêle à d'autres gâte-sauce.

C'est ici qu'éclate le sens pratique que nous avons de la liberté et de la justice. Les artistes se plaignant de la coterie académique, il fut décidé qu'ils choisiraient leur jury eux-mêmes. Dès lors, ils n'auraient plus à se fâcher, s'ils se donnaient des juges sévères et personnels. Telle fut la décision prise.

Mais vous vous imaginez peut-être que tous les peintres et tous les sculpteurs, tous les graveurs et tous les architectes, furent appelés à voter. On voit bien que vous aimez votre pays d'un amour aveugle. Hélas ! la vérité est triste, mais je dois confesser que ceux-là seuls nomment le jury, qui justement n'ont pas besoin du jury. Vous et moi, qui avons dans notre poche une ou deux médailles, il nous est permis d'élire un tel ou un tel, dont nous nous soucions peu d'ailleurs, car il n'a pas le droit de regarder nos toiles, reçues à l'avance. Mais ce pauvre hère, jeté à la porte du Salon pendant cinq ou six années consécutives, n'a pas même la permission de choisir ses juges, et est obligé de subir ceux que nous lui imposons par indifférence ou par camaraderie.

Je désire insister sur ce point. Le jury n'est pas nommé par le suffrage universel, mais par un vote restreint auquel peuvent seulement prendre part les artistes exemptés de tout jugement à la suite de certaines récompenses. Quelles sont donc les garanties pour ceux qui

n'ont pas de médailles à montrer? Comment! on crée un jury ayant charge d'examiner et d'accepter les œuvres des jeunes artistes, et on fait nommer ce jury par ceux qui n'en ont plus besoin! Ceux qu'il faut appeler au vote, ce sont les inconnus, les travailleurs cachés, pour qu'ils puissent tenter de constituer un tribunal qui les comprendra et qui les admettra enfin aux regards de la foule.

C'est toujours une misérable histoire, je vous assure, que l'histoire d'un vote. L'art n'a rien à faire ici; nous sommes en pleine misère et en pleine sottise humaines. Vous devinez déjà ce qui arrive et ce qui arrivera chaque année. Tantôt ce sera la coterie de ce monsieur, et tantôt la coterie de cet autre monsieur, qui réussiront. Nous n'avons plus un corps stable, comme l'Académie; nous avons un grand nombre d'artistes qui peuvent être réunis de mille façons, de manière à former des tribunaux féroces, ayant les opinions les plus contraires et les plus implacables.

Une année, le Salon sera tout en vert; une autre année, tout en bleu; et dans trois ans, nous le verrons peut-être tout en rose. Le public qui n'est pas à l'office, qui n'assiste pas à la cuisson, acceptera ces divers Salons, comme les expressions exactes des moments artistiques. Il ne saura pas que c'est uniquement tel peintre qui a fait l'Exposition entière; il ira là de bonne foi et avalera la bouchée, croyant s'ingurgiter tout l'art de l'année.

Il faut rétablir énergiquement les choses dans leur réalité. Il faut dire à ces juges, qui vont au Palais de l'Industrie défendre parfois une idée mesquine et personnelle, que les Expositions ont été créées pour donner largement de la publicité aux travailleurs sérieux. Tous les contribuables paient, et les questions d'écoles et de systèmes ne doivent pas ouvrir la porte pour les uns et la fermer pour les autres.

Je ne sais comment ces juges comprennent leur mission. Ils se moquent de la vérité et de la justice, vraiment. Pour moi, un Salon n'est jamais que la constatation du mouvement artistique; la France entière, ceux qui voient blanc et ceux qui voient noir, envoient leurs toiles pour dire au public: « Nous en sommes là, l'esprit marche et nous marchons; voici les vérités que nous croyons avoir acquises depuis un an. » Or, il est des hommes qu'on place entre les artistes et le public. De leur autorité toute-puissante, ils ne montrent que le tiers, que le quart de la vérité; ils amputent l'art et n'en présentent à la foule que le cadavre mutilé.

Qu'ils le sachent, ils ne sont là que pour rejeter la médiocrité et la nullité. Il leur est défendu de toucher aux choses vivantes et individuelles. Qu'ils refusent, s'ils le veulent, — ils en ont d'ailleurs la mission, — les académies des pensionnaires, les élèves abâtardis de maîtres bâtards, mais, par grâce, qu'ils acceptent avec respect les artistes libres, ceux qui vivent en dehors, qui cherchent ailleurs et plus loin les réalités âpres et fortes de la nature.

Voulez-vous savoir comment on a procédé à l'élection du jury de cette année? Un cercle de peintres, m'a-t-on dit, a rédigé une liste qu'on a fait imprimer et circuler dans les ateliers des artistes votants. La liste a passé tout entière.

Je vous le demande, où est l'intérêt de l'art parmi ces intérêts personnels? Quelles garanties a-t-on données aux jeunes travailleurs? On semble avoir tout fait pour eux, on déclare qu'ils se montrent bien difficiles, s'ils ne sont pas contents. C'est une plaisanterie, n'est-ce pas? Mais la question est sérieuse, et il serait temps de prendre un parti.

Je préfère qu'on reprenne cette bonne vieille cuisinière d'Académie. Avec elle, on n'est pas sujet aux surprises; elle est constante dans ses haines et dans ses amitiés. Maintenant, avec ces juges élus par la camaraderie, on ne sait plus à quel saint se vouer. Si j'étais peintre nécessiteux, mon grand souci serait de deviner qui je pourrais bien avoir pour juge, afin de peindre selon ses goûts.

On vient de refuser, entre autres, MM. Manet et Brigot, dont les toiles avaient été reçues les années précédentes. Evidemment, ces artistes ne peuvent avoir beaucoup démérité, et je sais même que leurs derniers tableaux sont meilleurs. Comment alors expliquer ce refus?

Il me semble, en bonne logique, que si un peintre a été jugé digne aujourd'hui de montrer ses œuvres au public, on ne peut pas couvrir ses toiles demain. C'est pourtant cette bévue que vient de commettre le jury. Pourquoi? Je vous l'expliquerai.

Vous imaginez-vous cette guerre civile entre artistes, se proscrivant les uns les autres; les puissants d'aujourd'hui mettraient à la porte les puissants d'hier; ce serait un tohu-bohu effroyable d'ambitions et de haines, une sorte de petite Rome au temps de Sylla et de Marius. Et nous, bon public, qui avons droit aux œuvres de tous les artistes, nous n'aurions jamais que les œuvres de la faction triomphante. O vérité, ô justice!

Jamais l'Académie ne s'est déjugée de la sorte. Elle tenait les gens pendant des années à la porte, mais elle ne les chassait pas de nouveau après les avoir fait entrer.

Dieu me préserve de rappeler trop fort l'Académie. Le mal est préférable au pire, voilà tout.

Je ne veux pas même choisir des juges et désigner certains artistes comme devant être des jurés impartiaux. MM. Manet et Brigot refuseraient sans doute MM. Breton et Brion, de même que ceux-ci ont refusé ceux-là. L'homme a ses sympathies et ses antipathies, qu'il ne peut vaincre. Or, il s'agit ici de vérité et de justice.

Qu'on crée donc un jury, il n'importe lequel. Plus il commettra d'erreurs et plus il manquera sa sauce, plus je rirai. Croyez-vous que ces hommes ne me donnent pas un spectacle réjouissant? Ils défendent leur petite chapelle avec mille finesses de sacristains qui m'amusent énormément. Mais qu'on rétablisse alors ce qu'on a appelé le Salon des Refusés. Je supplie tous mes confrères de se joindre à moi, je voudrais grossir ma voix, avoir toute puissance pour obtenir la réouverture de ces salles où le public allait juger, à son tour, et les juges et les con-

damnés. Là, pour le moment, est le seul moyen de contenter tout le monde. Les artistes refusés n'ont pas encore retiré leurs œuvres; qu'on se hâte de planter des clous et d'accrocher leurs tableaux quelque part.

30 avril.

De tous côtés on me somme de m'expliquer, on me demande avec instance de citer les noms des artistes de mérite qui ont été refusés par le jury.

Le public sera donc toujours le bon public. Il est évident que les artistes mis à la porte du Salon ne sont encore que les peintres célèbres de demain, et je ne pourrais donner ici que des noms inconnus de mes lecteurs. Je me plains justement de ces étranges jugements qui condamnent à l'obscurité, pendant de longues années, des garçons sérieux ayant le seul tort de ne pas penser comme leurs confrères. Il faut se dire que toutes les personnalités, Delacroix et les autres, nous ont été longtemps cachées par les décisions de certaines coteries. Je ne voudrais pas que cela se renouvelât, et j'écris justement ces articles pour exiger que les artistes qui seront à coup sûr les maîtres de demain ne soient pas les persécutés d'aujourd'hui.

J'affirme carrément que le jury qui a fonctionné cette année a jugé d'après un parti pris. Tout un côté de l'art français, à notre époque, nous a été volontairement voilé. J'ai nommé MM. Manet et Brigot, car ceux-là sont déjà connus; je pourrais en citer vingt autres appartenant au même mouvement artistique. C'est dire que le jury n'a pas voulu des toiles fortes et vivantes, des études faites en pleine vie et en pleine réalité.

Je sais bien que les rieurs ne vont pas être de mon côté. On aime beaucoup à rire en France, et je vous jure que je vais rire encore plus fort que les autres. Rira bien qui rira le dernier.

Eh oui! je me constitue le défenseur de la réalité. J'avoue tranquillement que je vais admirer M. Manet, je déclare que je fais peu de cas de toute la poudre de riz de M. Cabanel et que je préfère les senteurs âpres et saines de la nature vraie. D'ailleurs, chacun de mes jugements viendra en son temps. Je me contente de constater ici, et personne n'osera me démentir, que le mouvement qu'on a désigné sous le nom de réalisme ne sera pas représenté au Salon.

Je sais bien qu'il y aura Courbet. Mais Courbet, paraît-il, a passé à l'ennemi. On serait allé chez lui en ambassade, car le maître d'Ornans est un terrible tapageur qu'on craint d'offenser, et on lui aurait offert des titres et des honneurs s'il voulait bien renier ses disciples. On parle de la grande médaille ou même de la croix. Le lendemain, Courbet se rendait chez M. Brigot, son élève, et lui déclarait vertement qu'il « n'avait pas la philosophie de sa peinture ». La philosophie de la peinture de Courbet! O pauvre cher maître, le livre de Proudhon vous a donné une indigestion de démocratie. Par grâce, restez le premier peintre de l'époque, ne devenez ni moraliste ni socialiste.

D'ailleurs, qu'importent aujourd'hui mes sympathies! Moi, public, je me plains d'être lésé dans ma liberté d'opinion; moi, public, je suis irrité de ce qu'on ne me donne pas dans son entier le moment artistique; moi, public, j'exige qu'on ne me cache rien, j'intente justement et légalement un procès aux artistes qui, avec parti pris, ont chassé du Salon tout un groupe de leurs confrères.

Toute assemblée, toute réunion d'hommes nommée dans le but de prendre des décisions quelconques, n'est pas une machine simple, ne tournant que dans un sens et n'obéissant qu'à un seul ressort. Il y a une étude délicate à faire pour expliquer chaque mouvement, chaque tour de roue. Le vulgaire ne voit qu'un simple résultat obtenu; l'observateur aperçoit les tiraillements, les soubresauts qui secouent la machine.

Voulez-vous que nous remontions la machine et que nous la fassions fonctionner un peu? Prenons délicatement les roues, les petites et les grandes, celles qui tournent à gauche et celles qui tournent à droite. Ajustons-les et regardons le travail produit. La machine grince par instants, certaines pièces s'obstinent à aller selon leur bon plaisir; mais, en somme, le tout marche convenablement. Si toutes les roues ne tournent pas, poussées par le même ressort, elles arrivent à s'engrener les unes dans les autres et à travailler en commun à la même besogne.

Il y a les bons garçons qui refusent et qui reçoivent avec indifférence; il y a les gens arrivés qui sont en dehors des luttes; il y a les artistes du passé qui tiennent à leurs croyances, qui nient toutes les tentatives nouvelles; il y a enfin les artistes du présent, ceux dont la petite manière a un petit succès et qui tiennent ce succès entre leurs dents, en grondant et en menaçant tout confrère qui s'approche.

Le résultat obtenu, vous le connaissez : ce sont ces salles si vides et si mornes, que nous visiterons ensemble. Je sais bien que je ne puis faire au jury un crime de notre pauvreté artistique. Mais je puis lui demander compte de tous les artistes audacieux qu'il décourage.

On reçoit les médiocrités. On couvre les murs de toiles honnêtes et parfaitement nulles. De haut en bas, de long en large, vous pouvez regarder : pas un tableau qui choque, pas un tableau qui attire. On a débarbouillé l'art, on l'a peigné avec soin; c'est un brave bourgeois en pantoufles et en chemise blanche.

Ajoutez à ces toiles honnêtes signées de noms inconnus, les tableaux exempts de tout examen. Ceux-là sont l'œuvre des peintres que j'aurai à étudier et à discuter.

Voilà le Salon, toujours le même.

Cette année, le jury a eu des besoins de propreté encore plus vifs. Il a trouvé que l'année dernière le balai de l'idéal avait oublié quelques brins de paille sur le parquet. Il a voulu faire place nette, et il a mis à la porte les réalistes, gens qui sont accusés de ne pas se laver les mains. Les belles dames visiteront le Salon en grandes toilettes : tout y sera propre et clair comme un miroir. On pourra se coiffer dans les toiles.

Eh bien! je suis heureux de terminer cet article en disant aux jurés qu'ils sont de mauvais douaniers. L'ennemi est dans la place, je les en avertis. Je ne parle pas des quelques bons ta-

bleaux qu'ils ont reçus par inadvertance, Je veux dire tout simplement que M. Brigot, contre lequel on a pris les plus grandes précautions, aura pourtant deux études au Salon. Cherchez bien, elles sont dans les B, quoique signées d'un autre nom.

Ainsi, jeunes artistes, si vous désirez être reçus l'année prochaine, ne prenez pas le pseudonyme de Brigot, prenez celui de Barbanchu. Vous êtes certains d'être acceptés à l'unanimité. Il paraît décidément que c'est une simple affaire de nom.

LE MOMENT ARTISTIQUE

4 mai.

J'aurais dû peut-être, avant de porter le plus mince jugement, expliquer catégoriquement quelles sont mes façons de voir en art, quelle est mon esthétique. Je sais que les bouts d'opinion que j'ai été forcé de donner, d'une manière incidente, ont blessé les idées reçues, et qu'on m'en veut pour ces affirmations carrées que rien ne paraissait établir.

J'ai ma petite théorie comme un autre, et, comme un autre, je crois que ma théorie est la seule vraie. Au risque de n'être pas amusant, je vais donc poser cette théorie. Mes tendresses et mes haines en découleront tout naturellement.

Pour le public, — et je ne prends pas ici ce mot en mauvaise part, — pour le public, une œuvre d'art, un tableau, est une suave chose qui émeut le cœur d'une façon douce ou terrible; c'est un massacre, lorsque les victimes pantelantes gémissent et se traînent sous les fusils qui les menacent; ou c'est encore une délicieuse jeune fille, toute de neige, qui rêve au clair de lune, appuyée sur un fût de colonne. Je veux dire que la foule voit dans une toile un sujet qui la saisit à la gorge ou au cœur, et qu'elle ne demande pas autre chose à l'artiste qu'une larme ou qu'un sourire.

Pour moi, — pour beaucoup de gens, je veux l'espérer, — une œuvre d'art est, au contraire, une personnalité, une individualité.

Ce que je demande à l'artiste, ce n'est pas de me donner de tendres visions ou des cauchemars effroyables; c'est de se livrer lui-même, cœur et chair, c'est d'affirmer hautement un esprit puissant et particulier, une nature qui saisisse largement la nature en sa main et la plante tout debout devant nous, telle qu'il la voit. En un mot, j'ai le plus profond dédain pour les petites habiletés, pour les flatteries intéressées, pour ce que l'étude a pu apprendre et ce qu'un travail acharné a rendu familier, pour tous les coups de théâtre historiques de ce monsieur et pour toutes les rêveries parfumées de cet autre monsieur. Mais j'ai la plus profonde admiration pour les œuvres individuelles, pour celles qui sortent d'un jet d'une main vigoureuse et unique.

Il ne s'agit donc plus ici de plaire ou de ne pas plaire, il s'agit d'être soi, de montrer son cœur à nu, de formuler énergiquement une individualité.

Je ne suis pour aucune école, parce que je suis pour la vérité humaine, qui exclut toute coterie et tout système. Le mot « art » me déplaît; il contient en lui je ne sais quelles idées d'arrangements nécessaires, d'idéal absolu. Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'homme et de la nature? Je veux qu'on fasse de la vie, moi; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament. Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau.

Il y a, selon moi, deux éléments dans une œuvre : l'élément réel, qui est la nature, et l'élément individuel, qui est l'homme.

L'élément réel, la nature, est fixe, toujours le même; il demeure égal pour tout le monde; je dirais qu'il peut servir de commune mesure pour toutes les œuvres produites, si j'admettais qu'il puisse y avoir une commune mesure.

L'élément individuel, au contraire, l'homme, est variable à l'infini : autant d'œuvres et autant d'esprits différents; si le tempérament n'existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies.

Donc, une œuvre d'art n'est jamais que la combinaison d'un homme, élément variable, et de la nature, élément fixe. Le mot « réaliste » ne signifie rien pour moi, qui déclare subordonner le réel au tempérament. Faites vrai, j'applaudis; mais surtout faites individuel et vivant, et j'applaudis plus fort. Si vous sortez de ce raisonnement, vous êtes forcé de nier le passé et de créer des définitions que vous serez forcé d'élargir chaque année.

Car c'est une autre bonne plaisanterie de croire qu'il y a, en fait de beauté artistique, une vérité absolue et éternelle. La vérité une et complète n'est pas faite pour nous qui confectionnons chaque matin une vérité que nous usons chaque soir. Comme toute chose, l'art est un produit humain, une sécrétion humaine; c'est notre corps qui sue la beauté de nos œuvres. Notre corps change selon les climats et selon les mœurs et la sécrétion change donc également.

C'est dire que l'œuvre de demain ne saurait être celle d'aujourd'hui; vous ne pouvez formuler aucune règle, ni donner aucun précepte; il faut vous abandonner bravement à votre nature et ne pas chercher à vous mentir. Est-ce que vous avez peur de parler votre langue, que vous cherchez à épeler péniblement des langues mortes !

Ma volonté énergique est celle-ci : — Je ne veux pas des œuvres d'écoliers faites sur des modèles fournis par les maîtres. Ces œuvres me rappellent les pages d'écriture que je traçais



Quelques originaux de Manet.

étant enfant, d'après les pages lithographiées ouvertes devant moi. Je ne veux pas des retours au passé, des prétendues résurrections, des tableaux peints suivant un idéal formé de morceaux d'idéal qu'on a ramassés dans tous les temps. Je ne veux pas de tout ce qui n'est point vie, tempérament, réalité !

Et, maintenant, je vous en supplie, ayez pitié de moi. Songez à tout ce qu'a dû souffrir hier un tempérament bâti comme le mien, égaré dans la vaste et morne nullité du Salon. Franchement, j'ai eu un moment la pensée de lâcher la besogne, prévoyant trop de sévérité.

Mais ce n'est point les artistes que je vais blesser dans leurs croyances, ce sont eux qui viennent de me blesser bien plus vivement dans les miennes ! Mes lecteurs comprennent-ils ma position, se disent-ils : « Voilà un pauvre diable qui est tout écœuré, et qui retient ses nausées pour garder la décence qu'il doit au public? »

Jamais je n'ai vu un tel amas de médiocrités. Il y a là deux mille tableaux, et il n'y a pas dix hommes. Sur ces deux mille toiles, douze ou quinze vous parlent un langage humain; les autres vous content des niaiseries de parfumeurs. Suis-je trop sévère? Je ne fais pourtant que dire tout haut ce que les autres pensent tout bas.

Je ne nie pas notre époque, au moins? J'ai foi en elle, je sais qu'elle cherche et qu'elle travaille. Nous sommes dans un temps de luttes et de fièvres, nous avons nos talents et nos génies. Mais je ne veux pas qu'on confonde les médiocres et les puissants, je crois qu'il est bon de ne point avoir cette indulgence indifférente qui donne un mot d'éloge à tout le monde, et qui, par là même, ne loue personne.

Notre époque est celle-ci. Nous sommes civilisés, nous avons des boudoirs et des salons; le badigeon est bon pour les petites gens, il faut des peintures sur les murs des riches. Et alors a été créée toute une corporation d'ouvriers qui achèvent la besogne commencée par les maçons. Il faut beaucoup de peintres, comme vous pensez, et on est obligé de les élever à la brochette, en masse. On leur donne, d'ailleurs, les meilleurs conseils pour plaire et ne pas blesser les goûts du temps.

Ajoutez à cela l'esprit de l'art moderne. En présence de l'envahissement de la science et de l'industrie, les artistes, par réaction, se sont jetés dans le rêve, dans un ciel de pacotille, tout de clinquant et de papier de soie. Allez donc voir si les maîtres de la Renaissance songeaient aux adorables petits riens devant lesquels nous nous pâmons; ils étaient de puissantes natures qui peignaient en pleine vie. Nous autres, nous sommes nerveux et inquiets; il y a beaucoup de la femme en nous, et nous nous sentons si faibles et si usés que la santé plantureuse nous déplaît. Parlez-moi des sentimentalités et des mièvreries.

Nos artistes sont des poètes. C'est là une grave injure pour des gens qui n'ont pas même charge de penser, mais je la maintiens. Voyez le Salon : ce ne sont que strophes et madrigaux. Celui-ci rime une ode à la Pologne, cet autre une ode à Cléopâtre; il y en a un qui chante sur le mode de Tibulle et un autre qui tâche de souffler dans la grande trompette de Lucrèce. Je ne parle pas des hymnes guerriers, ni des élégies, ni des chansons grivoises, ni des fables.

Quel charivari !

Par grâce, peignez, puisque vous êtes peintres, ne chantez pas. Voici de la chair, voici de la lumière : faites un Adam qui soit votre création. Vous devez être des faiseurs d'hommes, et non pas des faiseurs d'ombres. Mais je sais que dans un boudoir un homme tout nu est peu convenable. C'est pour cela que vous peignez de grands pantins grotesques qui ne sont pas plus indécents et pas plus vivants que les poupées en peau rose des petites filles.

Le talent procède autrement, voyez-vous. Regardez les quelques toiles remarquables du Salon. Elles font un trou dans la muraille, elles sont presque déplaisantes, elles crient dans le murmure adouci de leurs voisines. Les peintres qui commettent de pareilles œuvres, sont en dehors de la corporation des badigeonneurs élégants dont j'ai parlé. Ils sont peu nombreux, ils vivent d'eux-mêmes, en dehors de toute école.

Je l'ai déjà dit, on ne peut accuser le jury de la médiocrité de nos peintres. Mais, puisqu'il croit avoir charge d'être sévère, pourquoi ne nous épargne-t-il pas la vue de toutes ces niaiseries? Si vous n'admettez que les talents, une salle de trois mètres carrés suffira.

Ai-je été si révolutionnaire, en regrettant les quelques tempéraments qui ne figurent pas au Salon? Nous ne sommes pas si riches en individualités, pour refuser celles qui se produisent. D'ailleurs, je le sais, les tempéraments ne meurent pas d'un refus. Je défends leur cause, parce qu'elle me semble juste; mais, au fond, je suis bien tranquille sur l'état de santé du talent. Nos pères ont ri de Courbet, et voilà que nous nous extasions devant lui; nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles.

M. MANET

7 mai.

Si nous aimons à rire, en France, nous avons, à l'occasion, une exquise courtoisie et un tact parfait. Nous respectons les persécutés, nous défendons de toute notre puissance la cause des hommes qui luttent seuls contre une foule.

Je viens, aujourd'hui, tendre une main sympathique à l'artiste qu'un groupe de ses confrères a mis à la porte du Salon. Si je n'avais pour le louer sans réserve la grande admiration que fait naître en moi son talent, j'aurais encore la position qu'on lui a créée de paria, de peintre impopulaire et grotesque.

Avant de parler de ceux que tout le monde peut voir, de ceux qui étalent leur médiocrité en pleine lumière, je me fais un devoir de consacrer la plus large place possible à celui dont on a volontairement écarté les œuvres, et que l'on n'a pas jugé digne de figurer parmi quinze cents à deux mille impuissants qui ont été reçus à bras ouverts.

Et je lui dis : « Consolez-vous. On vous a mis à part, et vous méritez de vivre à part. Vous ne pensez pas comme tous ces gens-là, vous peignez selon votre cœur et selon votre chair, vous êtes une personnalité qui s'affirme carrément. Vos toiles sont mal à l'aise parmi les niaiseries et les sentimentalités du temps. Restez dans votre atelier. C'est là que je vais vous chercher et vous admirer. »

Je m'expliquerai le plus nettement possible sur M. Manet. Je ne veux point qu'il y ait de malentendu entre le public et moi. Je n'admets pas et je n'admettrai jamais qu'un jury ait eu le pouvoir de défendre à la foule la vue d'une des individualités les plus vivantes de notre époque. Comme mes sympathies sont en dehors du Salon, je n'y entrerai que lorsque j'aurai contenté ailleurs mes besoins d'admiration.

Il paraît que je suis le premier à louer sans restriction M. Manet. C'est que je me soucie peu de toutes ces peintures de boudoir, de ces images coloriées, de ces misérables toiles où je ne trouve rien de vivant. J'ai déjà déclaré que le tempérament seul m'intéressait.

On m'aborde dans les rues, et on me dit : « Ce n'est pas sérieux, n'est-ce pas? Vous débutez à peine, vous voulez couper la queue de votre chien. Mais, puisqu'on ne vous voit pas, rions un peu ensemble du haut comique du *Dîner sur l'herbe*, de l'*Olympia*, du *Joueur de fifre*. »

Ainsi nous en sommes à ce point en art, nous n'avons plus même la liberté de nos admirations. Voilà que je passe pour un garçon qui se ment à lui-même par calcul. Et mon crime est de vouloir enfin dire la vérité sur un artiste qu'on feint de ne pas comprendre et qu'on chasse comme un lépreux du petit monde des peintres.

L'opinion de la majorité sur M. Manet est celle-ci : M. Manet est un jeune rapin qui s'enferme pour fumer et boire avec des galopins de son âge. Alors, lorsqu'on a vidé des tonnes de bière, le rapin décide qu'il va peindre des caricatures et les exposer pour que la foule se moque de lui et retienne son nom. Il se met à l'œuvre, il fait des choses inouïes, il se tient lui-même les côtes devant son tableau, il ne rêve que de se moquer du public et de se faire une réputation d'homme grotesque.

Bonnes gens !

Je puis placer ici une anecdote qui rend admirablement le sentiment de la foule. Un jour, M. Manet et un littérateur très connu étaient assis devant un café des boulevards. Arrive un journaliste auquel le littérateur présente le jeune maître. « M. Manet », dit-il. Le journaliste se hausse sur ses pieds, cherche à droite, cherche à gauche ; puis il finit par apercevoir devant lui l'artiste, modestement assis et tenant une toute petite place. « Ah ! pardon, s'écrie-t-il, je vous croyais colossal, et je cherchais partout un visage grimaçant et patibulaire. »

Voilà tout le public.

Les artistes eux-mêmes, les confrères, ceux qui devraient voir clair dans la question, n'osent se décider. Les uns, je parle des sots, rient sans regarder, font des gorges chaudes sur ces toiles fortes et convaincues. Les autres parlent de talent incomplet, de brutalités voulues, de violences systématiques. En somme, ils laissent plaisanter le public, sans songer seulement à lui dire : « Ne riez pas si fort, si vous ne voulez passer pour des imbéciles. Il n'y a pas le plus petit mot pour rire dans tout ceci. Il n'y a qu'un artiste sincère, qui obéit à sa nature, qui cherche le vrai avec fièvre, qui se donne entier et qui n'a aucune de nos lâchetés. »

Puisque personne ne dit cela, je vais le dire, moi, je vais le crier. Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain, que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles. Dans cinquante ans, elles se vendront quinze et vingt fois plus cher, et c'est alors que certains tableaux de quarante mille francs ne vaudront pas quarante francs.

Il ne faut pourtant pas avoir beaucoup d'intelligence pour prophétiser de pareils événements.

On a d'un côté des succès de mode, des succès de salons et de coteries ; on a des artistes qui se créent une petite spécialité, qui exploitent un des goûts passagers du public ; on a des messieurs rêveurs et élégants qui, du bout de leurs pinceaux, peignent des images mauvais teint que quelques gouttes de pluie effaceraient.

D'un autre côté, au contraire, on a un homme s'attaquant directement à la nature, ayant remis en question l'art entier, cherchant à créer de lui-même et à ne rien cacher de sa personnalité. Est-ce que vous croyez que des tableaux peints d'une main puissante et convaincue ne sont pas plus solides que de ridicules gravures d'Epinal?

Nous irons rire, si vous le voulez, devant les gens qui se moquent d'eux-mêmes et du public, en exposant sans honte des toiles qui ont perdu leur valeur première depuis qu'elles sont barbouillées de jaune et de rouge. Si la foule avait reçu une forte éducation artistique, si elle savait admirer seulement les talents individuels et nouveaux, je vous assure que le Salon serait un lieu de réjouissance publique, car les visiteurs ne pourraient parcourir deux salles sans se rendre malades de gaieté. Ce qu'il y a de prodigieusement comique à l'Exposition, ce sont toutes ces œuvres banales et impudentes qui s'étalent, montrant leur misère et leur sottise.

Pour un observateur désintéressé, c'était un spectacle navrant que ces attroupements bêtes devant les toiles de M. Manet. J'ai entendu là bien des platitudes. Je me disais : « Serons-nous donc toujours si enfants, et nous croirons-nous donc toujours obligés de tenir boutique d'esprit? Voilà des individus qui rient, la bouche ouverte, sans savoir pourquoi, parce qu'ils sont blessés dans leurs habitudes et dans leurs croyances. Ils trouvent cela drôle, et ils rient. Ils rient comme un bossu rirait d'un autre homme, parce que cet homme n'aurait pas de bosse. »

Je ne suis allé qu'une fois dans l'atelier de M. Manet. L'artiste est de taille moyenne, plutôt petite que grande; blond de cheveux et de visage légèrement coloré, il paraît avoir une trentaine d'années; l'œil vif et intelligent, la bouche mobile, un peu railleuse par instants; la face entière, irrégulière et expressive, a je ne sais quelle expression de finesse et d'énergie. Au demeurant, l'homme, dans ses gestes et dans sa voix, a la plus grande modestie et la plus grande douceur.

Celui que la foule traite de rapin gouailleur vit retiré, en famille. Il est marié et a l'existence réglée d'un bourgeois. Il travaille d'ailleurs avec acharnement, cherchant toujours, étudiant la nature, s'interrogeant et marchant dans sa voie.

Nous avons causé ensemble de l'attitude du public à son égard. Il n'en plaisante pas, mais il n'en paraît pas non plus découragé. Il a foi en lui; il laisse passer tranquillement sur sa tête la tempête des rires, certain que les applaudissements viendront.

J'étais enfin en face d'un lutteur convaincu, en face d'un homme impopulaire qui ne tremblait pas devant le public, qui ne cherchait pas à apprivoiser la bête, mais qui s'essayait plutôt à la dompter, à lui imposer son tempérament.

C'est dans cet atelier que j'ai compris complètement M. Manet. Je l'avais aimé d'instinct; dès lors, j'ai pénétré son talent, ce talent que je vais tâcher d'analyser. Au Salon, ses toiles criaient sous la lumière crue, au milieu des images à un sou qu'on avait collées au mur autour d'elles. Je les voyais enfin à part, ainsi que tout tableau doit être vu, dans le lieu même où elles avaient été peintes.

Le talent de M. Manet est fait de simplicité et de justesse. Sans doute, devant la nature incroyable de certains de mes confrères, il se sera décidé à interroger la réalité, seul à seul; il aura refusé toute la science acquise, toute l'expérience ancienne, il aura voulu prendre l'art au commencement, c'est-à-dire à l'observation exacte des objets.

Il s'est donc mis courageusement en face d'un sujet, il a vu ce sujet par larges taches, par oppositions vigoureuses, et il a peint chaque chose telle qu'il la voyait. Qui ose parler ici de calcul mesquin, qui ose accuser un artiste consciencieux de se moquer de l'art et de lui-même. Il faudrait punir les railleurs, car ils insultent un homme qui sera une de nos gloires, et ils l'insultent misérablement, riant de lui qui ne daigne même pas rire d'eux. Je vous assure que vos grimaces et que vos ricanements l'inquiètent peu.

J'ai revu *le Dîner sur l'herbe*, ce chef-d'œuvre exposé au Salon des Refusés, et je défie n s peintres en vogue de nous donner un horizon plus large et plus empli d'air et de lumière. Oui, vous riez encore, parce que les ciels violets de M. Nazon vous ont gatés. Il y a ici une nature bien bâtie qui doit vous déplaire. Puis nous n'avons ni la Cléopâtre en plâtre de M. Gérôme, ni les jolies personnes roses et blanches de M. Dubuffe. Nous ne trouvons malheureusement là que des personnages de tous les jours, qui ont le tort d'avoir des muscles et des os, comme tout le monde. Je comprends votre désappointement et votre gaieté, en face de cette toile; il aurait fallu chatouiller votre regard avec des images de boîtes à gants.

J'ai revu également l'*Olympia*, qui a le défaut grave de ressembler à beaucoup de demoiselles qui vous connaissez. Puis, n'est-ce pas? quelle étrange manie que de peindre autrement que les autres ! Si, au moins, M. Manet avait emprunté la houppe à poudre de riz de M. Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'Olympia, la jeune fille aurait été présentable. Il y a là aussi un chat qui a bien amusé le public. Il est vrai que ce chat est d'un haut comique, n'est-ce pas? et qu'il faut être insensé, pour avoir mis un chat dans ce tableau. Un chat, vous imaginez-vous cela? Un chat noir, qui plus est. C'est très drôle... O mes pauvres concitoyens, avouez que vous avez l'esprit facile. Le chat légendaire d'Olympia est un indice certain du but que vous vous proposez en vous rendant au Salon. Vous allez y chercher des chats, avouez-le, et vous n'avez pas perdu votre journée lorsque vous trouvez un chat noir qui vous égaye.

Mais l'œuvre que je préfère est certainement le *Joueur de fifre*, toile refusée cette année. Sur un fond gris et lumineux, se détache le jeune musicien, en petite tenue, pantalon rouge et bonnet de police. Il souffle dans son instrument, se présentant de face. J'ai dit plus haut que le talent de M. Manet était fait de justesse et de simplicité, me souvenant surtout de l'impression que m'a laissée cette toile. Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués.

Le tempérament de M. Manet est un tempérament sec, emportant le morceau. Il arrête vivement ses figures, il ne recule pas devant les brusqueries de la nature, il rend dans leur vigueur les différents objets se détachant les uns sur les autres. Tout son être le porte à voir par taches, par morceaux simples et énergiques. On peut dire de lui qu'il se contente de chercher des tons

justes et de les juxtaposer ensuite sur une toile. Il arrive que la toile se couvre ainsi d'une peinture solide et forte. Je retrouve dans le tableau un homme qui a la curiosité du vrai et qui tire de lui un monde vivant d'une vie particulière et puissante.

Vous savez quel effet produisent les toiles de M. Manet au Salon. Elles crèvent le mur, tout simplement. Tout autour d'elles s'étalent les douceurs des confiseurs artistiques à la mode, les arbres en sucre candi et les maisons en croûte de paté, les bonshommes en pain d'épices et les bonnes femmes faites de crème à la vanille. La boutique de bonbons devient plus rose et plus douce, et les toiles vivantes de l'artiste semblent prendre une certaine amertume au milieu de ce fleuve de lait. Aussi, faut-il voir les grimaces des grands enfants qui passent dans la salle. Jamais vous ne leur ferez avaler pour deux sous de véritable chair, ayant la réalité de la vie ; mais ils se gorgent comme des malheureux de toutes les sucreries écœurantes qu'on leur sert.

Ne regardez plus les tableaux voisins. Regardez les personnes vivantes qui sont dans la salle. Etudiez les oppositions de leurs corps sur le parquet et sur les murs. Puis, regardez les toiles de M. Manet : vous verrez que là est la vérité et la puissance. Regardez maintenant les autres toiles, celles qui sourient bêtement autour de vous : vous éclatez de rire, n'est-ce pas?

La place de M. Manet est marquée au Louvre, comme celle de Courbet, comme celle de tout artiste d'un tempérament original et fort. D'ailleurs, il n'y a pas la moindre ressemblance entre Courbet et M. Manet, et ces artistes, s'ils sont logiques, doivent se nier l'un l'autre. C'est justement parce qu'ils n'ont rien de semblable qu'ils peuvent vivre chacun d'une vie particulière.

Je n'ai pas de parallèle à établir entre eux, j'obéis à ma façon de voir en ne mesurant pas les artistes d'après un idéal absolu et en n'acceptant que les individualités uniques, celles qui s'affirment dans la vérité et dans la puissance.

Je connais la réponse : « Vous prenez l'étrangeté pour l'originalité, vous admettez donc qu'il suffit de faire autrement que les autres pour faire bien. » Allez dans l'atelier de M. Manet, messieurs ; puis revenez dans le vôtre et tâchez de faire ce qu'il fait, amusez-vous à imiter ce peintre qui, selon vous, a pris en fermage l'hilarité publique. Vous verrez alors qu'il n'est pas si facile de faire rire le monde.

J'ai tâché de rendre à M. Manet la place qui lui appartient, une des premières. On rira peut-être du panégyriste comme on a ri du peintre. Un jour, nous serons vengés tous deux. Il y a une vérité éternelle qui me soutient en critique : c'est que les tempéraments seuls vivent et dominent les âges. Il est impossible, — impossible, entendez-vous, — que M. Manet n'ait pas son jour de triomphe, et qu'il n'écrase pas les médiocrités timides qui l'entourent.

Ceux qui doivent trembler, ce sont les faiseurs, les hommes qui ont volé un semblant d'originalité aux maîtres du passé ; ce sont ceux qui calligraphient des arbres et des personnages, qui ne savent ni ce qu'ils sont ni ce que sont ceux dont ils rient. Ceux-là seront les morts de demain ; il y en a qui sont morts depuis dix ans, lorsqu'on les enterre, et qui se survivent en criant qu'on offense la dignité de l'art si l'on introduit une toile vivante dans cette grande fosse commune du Salon.

LES RÉALISTES DU SALON

11 mai.

Je serais désespéré si mes lecteurs croyaient un instant que je suis ici le porte-drapeau d'une école. Ce serait bien mal me comprendre que de faire de moi un réaliste quand même, un homme enrégimenté dans un parti.

Je suis de mon parti, du parti de la vie et de la vérité, voilà tout. J'ai quelque ressemblance avec Diogène, qui cherchait un homme ; moi, en art, je cherche aussi des hommes, des tempéraments nouveaux et puissants.

Je me moque du réalisme, en ce sens que ce mot ne représente rien de bien précis pour moi. Si vous entendez par ce terme la nécessité où sont les peintres d'étudier et de rendre la nature vraie, il est hors de doute que tous les artistes doivent être des réalistes. Peindre des rêves est un jeu d'enfant et de femme ; les hommes ont charge de peindre des réalités.

Ils prennent la nature et ils la rendent, ils la rendent vue à travers leurs tempéraments particuliers. Chaque artiste va nous donner ainsi un monde différent, et j'accepterai volontiers tous ces divers mondes, pourvu que chacun d'eux soit l'expression vivante d'un tempérament. J'admire les mondes de Delacroix et de Courbet. Devant cette déclaration, on ne saurait, je crois, me parquer dans aucune école.

Seulement, voici ce qu'il arrive, en nos temps d'analyse psychologique et physiologique. Le vent est à la science ; nous sommes poussés, malgré nous, vers l'étude exacte des faits et des choses. Aussi, toutes les fortes individualités qui se révèlent, s'affirment-elles dans le sens de la vérité. Le mouvement de l'époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste. Je suis donc forcé d'admirer des hommes qui paraissent avoir quelque parenté entre eux, la parenté de l'heure à laquelle ils vivent.

Mais qu'il naisse demain un génie autre, un esprit qui réagira, qui nous donnera avec puissance une terre nouvelle, la sienne, je lui pro-

mets mes applaudissements. Je ne saurais trop le répéter, je cherche des hommes et non des mannequins, des hommes de chair et d'os, se confessant à nous, et non des menteurs qui n'ont que du son dans le ventre.

On m'écrit que je loue « la peinture de l'avenir ». Je ne sais ce que peut signifier cette expression. Je crois que chaque génie naît indépendant et qu'il ne laisse pas de disciples. La peinture de l'avenir m'inquiète peu ; elle sera ce que la feront les artistes et les sociétés de demain.

Le grand épouvantail, croyez-le, ce n'est pas le réalisme, c'est le tempérament. Tout homme qui ne ressemble pas aux autres, devient par là même un objet de défiance. Dès que la foule ne comprend plus, elle rit. Il faut toute une éducation pour faire accepter le génie. L'histoire de la littérature et de l'art est une sorte de martyrologe qui conte les huées dont on a couvert chacune des manifestations nouvelles de l'esprit humain.

Il y a des réalistes au Salon, — je ne dis plus des tempéraments, — il y a des artistes qui prétendent donner la nature vraie, avec toutes ses crudités et toutes ses violences.

Pour bien établir que je me moque de l'observation plus ou moins exacte, lorsqu'il n'y a pas une individualité puissante qui fasse vivre le tableau, je vais d'abord dire mon opinion toute nue sur MM. Monet, Ribot, Vollon, Bonvin et Roybet.

Je mets MM. Courbet et Millet à part, désirant leur consacrer une étude particulière.

J'avoue que la toile qui m'a le plus longtemps arrêté est la *Camille*, de M. Monet. C'est là une peinture énergique et vivante. Je venais de parcourir ces salles si froides et si vides, las de ne rencontrer aucun talent nouveau, lorsque j'ai aperçu cette jeune femme, traînant sa longue robe et s'enfonçant dans le mur, comme s'il y avait eu un trou. Vous ne sauriez croire combien il est bon d'admirer un peu lorsqu'on est fatigué de rire et de hausser les épaules.

Je ne connais pas M. Monet, je crois même que jamais auparavant je n'avais regardé attentivement une de ses toiles. Il me semble cependant que je suis un de ses vieux amis. Et cela parce que son tableau me conte toute une histoire d'énergie et de vérité.

Eh oui ! voilà un tempérament, voilà un homme dans la foule de ces eunuques. Regardez les toiles voisines, et voyez quelle piteuse mine elles font à côté de cette fenêtre ouverte sur la nature. Ici, il y a plus qu'un réaliste, il y a un interprète délicat et fort qui a su rendre chaque détail sans tomber dans la sécheresse.

Voyez la robe. Elle est souple et solide. Elle traîne mollement, elle vit, elle dit tout haut qui est cette femme. Ce n'est pas là une robe de poupée, un de ces chiffons de mousseline dont on habille les rêves ; c'est de la bonne soie, qui serait trop lourde sur les crèmes fouettées de M. Dubuffe.

Vous voulez des réalistes, des tempéraments, m'a-t-on écrit, prenez M. Ribot. Je nie que M. Ribot ait un tempérament qui lui appartienne, et je nie qu'il rende la nature dans sa vérité.

La vérité d'abord. Regardez cette grande toile : Jésus est au milieu des docteurs, dans un coin du temple ; il y a de larges ombres ; des lumières s'étalent par plaques blafardes. Où est le sang? où est la vie? Ça, de la réalité ! Mais les têtes de cet enfant et de ces hommes sont creuses ; il n'y a pas un os dans ces chairs flasques et bouffies. Ce n'est pas parce que les types sont vulgaires, n'est-ce pas, que vous voulez me donner ce tableau pour une œuvre réelle? J'appelle réelle, une œuvre qui vit, une œuvre dont les personnages puissent se mouvoir et parler. Ici, je ne vois que des créatures mortes, toutes pâles et toutes dissoutes.

Qu'importe la vérité ! ai-je dit, si le mensonge est commis par un tempérament particulier et puissant. Alors, M. Ribot doit avoir tout ce qu'il faut pour me plaire. Ces lumières blanchâtres, ces ombres sales sont de simples partis pris ; l'artiste a imposé son individualité à la nature, et il a créé de toutes pièces ce monde blafard. Le malheur est qu'il n'a rien créé du tout ; son monde existe depuis bien longtemps. C'est un monde espagnol à peine francisé. Non seulement l'œuvre n'est pas vraie, ne vit pas, mais de plus n'est pas une expression nouvelle du génie humain.

M. Ribot n'a rien ajouté à l'art, il n'a pas dit son mot propre, il ne nous a pas révélé un cœur et une chair. C'est ici un tempérament inutile, une rencontre malheureuse, si l'on veut. Certes, je préfère cette puissance fausse, cette individualité de contrebande, aux désolantes gentillesses dont j'aurai à parler. Mais tout au fond de moi, j'entends une voix qui me crie : « Prends garde ! celui-là est perfide ; il paraît énergique et vrai ; va jusqu'aux moelles, tu trouveras le mensonge et le néant. »

Le réalisme, pour bien des personnes, — pour M. Vollon, par exemple, — consiste dans le choix d'un sujet vulgaire. Cette année, M. Vollon a été réaliste, en représentant une servante dans sa cuisine. La bonne grosse fille revient du marché, et a déposé à terre ses provisions. Elle est vêtue d'une jupe rouge et s'appuie au mur, montrant ses bras hâlés et sa figure épaisse.

Moi, je ne vois rien de réel là dedans, car cette servante est en bois, et elle est si bien collée au mur, que rien ne pourrait l'en détacher. Les objets se comportent autrement dans la nature, sous la large lumière. Les cuisines sont pleines d'air d'habitude, et chaque chose n'y prend pas ainsi une couleur cuite et rissolée. Puis, dans les intérieurs, les oppositions, les taches sont vigoureuses, bien qu'adoucies, tout ne s'en vient pas sur un même plan. La vérité est plus brutale, plus énergique que cela.

Peignez des roses, mais peignez-les vivantes, si vous vous dites réaliste.

M. Bonvin me paraît être également un amant platonique de la vérité. Ses sujets sont pris dans la vie réelle, mais la façon dont il traite les réalités pourrait tout aussi bien être employée pour traiter les rêves de certains peintres en vogue. Il y a je ne sais quelle sécheresse et quelle petitesse dans l'exécution qui ôte toute vie au personnage.

La Grand'maman que M. Bonvin expose, est une bonne vieille tenant une Bible sur ses genoux et humant son café, qu'on lui apporte.

La face m'a paru tendue et grimaçante; elle est très détaillée; le regard se perd dans ces rides rendues avec amour, et préférerait un visage d'un seul morceau, bâti solidement. L'effet s'éparpille, la tête ne s'élève pas puissamment sur le fond.

Avant l'ouverture du Salon, on a fait quelque bruit autour de la toile de M. Roybet, *Un Fou sous Henri III*. On parlait d'une personnalité fortement accusée, d'un réalisme large. J'ai vu la toile, et je n'ai pas compris ces applaudissements donnés à l'avance. C'est là de la peinture honnête, plus solide assurément que celle de M. Hamon, mais d'une énergie fort modérée.

La personnalité annoncée ne s'est pas révélée à mes regards.

Le fou, tout de rouge habillé, tient en laisse deux dogues qui ont l'air de deux bons enfants; il rit, montrant les dents, et on dirait, à le voir, un satyre habillé.

Le sujet importe peu d'ailleurs, et le pis est que je trouve ces chiens, surtout cet homme, traités d'une façon petite. Ici encore les détails dominent l'ensemble; les étoffes manquent de souplesse, les mains du personnage ressemblent à deux palettes de bois, et la face paraît ciselée avec soin.

Je ne sens pas la chair, dans tout ceci, et si j'éprouve quelque sympathie, c'est pour les deux dogues qui sont plantés beaucoup plus carrément que leur maître.

Voilà donc les quelques réalistes du Salon. Je puis en omettre; mais, en tout cas, j'ai nommé et étudié les principaux. J'ai voulu simplement, je le répète, faire comprendre que je ne me parque dans aucune école, et que je demande uniquement à l'artiste d'être personnel et puissant.

J'ai tenu à être d'autant plus sévère que je craignais d'avoir été mal compris. Je n'ai aucune sympathie pour la charge du tempérament, — qu'on me passe ce mot, — et je n'accepte que les individualités vraiment individuelles et nettement accusées. Toute école me déplaît, car une école est la négation même de la liberté de création humaine. Dans une école il y a un homme, le maître; les disciples sont forcément des imitateurs.

Donc pas plus de réalisme que d'autre chose De la vérité, si l'on veut, de la vie, mais surtout des chairs et des cœurs différents interprétant différemment la nature. La définition d'une œuvre d'art ne saurait être autre chose que celle-ci : *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament* (1).

(1) Ici le peuple proteste, les abonnés se fâchent. Le panégyrique de M. Manet a porté tous ses fruits : un critique qui admire un tel peintre ne peut être toléré. On demande violemment mon abdication. M. de Villemessant, pour lequel je me sens la plus vive reconnaissance, — je ne saurais trop le répéter, — est obligé de céder au public. Il est convenu entre lui et moi, qu'il va faire droit aux réclamations en m'adjoignant un de mes honorables confrères, M. Théodore Pelloquet, et en nous accordant trois articles à chacun. L'*Événement* contiendra ainsi des jugements pour tous les goûts; le public n'aura plus à se plaindre que de la diversité des mets.

LES CHUTES

15 mai.

Il y a, en ce moment, une excellente comédie qui se joue, au Salon, en face des tableaux de Courbet. Ce que je trouve de plus curieux à étudier, même au point de vue de l'art, ce ne sont pas toujours les artistes, ce sont souvent les visiteurs qui, par un seul mot, par un simple geste, avouent naïvement où nous en sommes en matière artistique. Il est bon parfois d'interroger la foule.

Cette année, il est admis que les toiles de Courbet sont charmantes. On trouve son paysage exquis et son étude de femme très convenable. J'ai vu s'extasier des personnes qui, jusqu'ici, s'étaient montrées très dures pour le maître d'Ornans. Voilà qui m'a mis en défiance. J'aime à m'expliquer les choses, et je n'ai pas compris tout de suite ce brusque saut de l'opinion publique.

Mais tout a été explibué, lorsque j'ai regardé les toiles de plus près. Je l'ai dit, la grande ennemie, c'est la personnalité, l'impression étrange d'une nature individuelle. Un tableau est d'autant plus goûté qu'il est moins personnel. Courbet, cette année, a arrondi les angles trop rudes de son génie; il a fait patte de velours, et voilà la foule charmée qui le trouve semblable à tout le monde et qui applaudit, satisfaite de voir enfin le maître à ses pieds.

Je ne le cache pas, j'éprouve une intime volupté à pénétrer les ressorts secrets d'une organisation quelconque. J'ai plus souci de la vie que de l'art. Je m'amuse énormément à étudier les grands courants humains qui traversent les foules et qui les jettent hors de leurs lits. Rien ne m'a paru plus curieux que ce fait d'un esprit puissant, admiré justement le jour où il a perdu quelque chose de sa puissance.

J'admire Courbet, et je le prouverai tout à l'heure. Mais, je vous prie, reportez-vous à cette époque où il peignait la *Baigneuse* et *le Convoi d'Ornans*, et dites-moi si ces deux toiles magistrales ne sont pas autrement fortes que les deux délicieuses choses de cette année. Et pourtant, au temps de la *Baigneuse* et du *Convoi d'Ornans*, Courbet prêtait à rire. Courbet était lapidé par le public scandalisé. Aujourd'hui, personne ne rit, personne ne jette des pierres. Courbet a

rentré ses serres d'aigle, il ne s'est pas livré entier, et tout le monde bat des mains, tout le monde lui décerne des couronnes.

Je n'ose formuler une règle qui s'impose forcément à moi : c'est que l'admiration de la foule est toujours en raison indirecte du génie individuel. Vous êtes d'autant plus admiré et compris, que vous êtes plus ordinaire.

C'est là un aveu grave que me fait la foule. J'ai le plus grand respect pour le public ; mais si je n'ai pas la prétention de le conduire, j'ai au moins le droit de l'étudier.

Puisque je le vois aller aux tempéraments affadis, aux esprits complaisants, je mets en doute ses jugements, et je songe que je n'ai pas eu un tort aussi grand qu'on veut bien le dire, en admirant un paria, un lépreux de l'art.

Et comme je ne veux pas qu'on se méprenne sur les sentiments d'admiration profonde que j'éprouve pour Courbet, je dis ici ce que j'ai déjà dit ailleurs, il y a un an, lors de l'apparition du livre de Proudhon.

Mon Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance ; mais sa nature se révoltait, et il se sentait entraîné par toute sa chair, — par toute sa chair, entendez-vous? — vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie ; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau.

La jeune génération, je parle des jeunes gens de vingt à vingt-cinq ans, ne connaît presque pas Courbet. Il m'a été donné de voir rue Hautefeuille, dans l'atelier du maître, pendant une de ses absences, certains de ses premiers tableaux. Je me suis étonné, et je n'ai pas trouvé le plus petit mot pour rire dans ces toiles graves et fortes dont on m'avait fait des monstres. Je m'attendais à des caricatures, à une fantaisie folle et grotesque, et j'étais devant une peinture serrée et large, d'un fini et d'une franchise extrêmes. Les types étaient vrais, sans être vulgaires ; les chairs, fermes et souples, vivaient puissamment ; les fonds s'emplissaient d'air et donnaient aux figures une vigueur étonnante. La coloration, un peu sourde, a une harmonie presque douce, tandis que la justesse des tons et l'ampleur du métier établissent les plans et font que chaque détail a un relief étrange. En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques, d'une seule masse, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vérité. Courbet appartient à la famille des faiseurs de chair.

Certes, je ne puis être accusé de mesurer l'éloge au maître. Je l'aime dans sa puissance et sa personnalité.

Il m'est permis de lui montrer la foule qui se groupe autour de ses toiles et de lui dire :

— Prenez garde, voilà que vous passez dans l'admiration publique. Je sais bien qu'un jour votre apothéose viendra. Mais, à votre place, je me fâcherais de me voir accepté juste à l'heure où ma main aurait faibli, où je n'aurais pas fouillé au fond de moi pour me donner dans ma nature, sans ménagement ni concessions.

Je ne nie point que *la Femme au perroquet* ne soit une solide peinture, très travaillée et très nette ; je ne nie point que *la Remise des chevreuils* n'ait un grand charme, beaucoup de vie ; mais il manque à ces toiles le je ne sais quoi de puissant et de voulu qui est Courbet tout entier. Il y a douceur et sourire ; Courbet, pour l'écraser d'un mot, a fait du joli !

On parle de la grande médaille. Si j'étais Courbet, je ne voudrais pas, pour *la Femme au perroquet*, d'une récompense suprême qu'on a refusée à *la Curée* et aux *Casseurs de pierre*. J'exigerais qu'il fût bien dit qu'on m'accepte dans mon génie et non dans mes gentillesses. Il y aurait pour moi je ne sais quelle pensée triste dans cette consécration donnée à deux de mes œuvres que je ne reconnaîtrais pas comme les filles saines et fortes de mon esprit.

Il y a encore deux autres artistes au Salon sur lesquels j'ai pleuré, MM. Millet et Théodore Rousseau. Tous deux ont été et seront encore, je me plais à le croire, des individualités pour lesquelles je me sens la plus vive admiration. Et je les retrouve ayant perdu la fermeté de leurs mains et l'excellence de leurs yeux.

Je me souviens des premières peintures que j'ai vues de M. Millet. Les horizons s'étendaient larges et libres ; il y avait sur la toile comme un souffle de la terre. Une, deux figures au plus, puis quelques grandes lignes de terrain, et voilà qu'on avait la campagne ouverte devant soi, dans sa poésie vraie, dans sa poésie qui n'est faite que de réalité.

Mais je parle en poète, et les peintres, je le sais, n'aiment pas cela.

S'il faut parler métier, j'ajouterai que la peinture de M. Millet était grasse et solide, que les différentes taches avaient une grande vigueur et une grande justesse. L'artiste procédait par morceaux simples, comme tous les peintres vraiment peintres.

Cette année, je me suis trouvé devant une peinture molle et indécise. On dirait que l'artiste a peint sur papier buvard et que l'huile s'est étendue. Les objets semblent s'écraser dans les fonds. C'est là une peinture à la cire qu'on a chauffée et dont les diverses couleurs se sont fondues les unes dans les autres.

Je ne sens pas la réalité dans ce paysage. Nous sommes au bout d'un hameau, et, brusquement, l'horizon s'élargit. Un arbre se dresse seul dans cette immensité. On devine derrière cet arbre tout le ciel. Eh bien ! je le répète, la peinture manque de vigueur et de simplicité, les tons s'effacent et se mêlent, et, du coup, le ciel devient petit et l'arbre paraît collé aux nuages.

Hélas ! l'histoire est la même pour M. Théodore Rousseau, peut-être même est-elle plus triste encore.

En sortant du Salon, j'ai voulu retourner voir le paysage que l'artiste a au Musée du Luxembourg. Vous rappelez-vous cet arbre puissamment tordu, se détachant en noir sur le rouge sombre d'un coucher de soleil? Il y a des vaches dans l'herbe. L'œuvre est profonde et tourmentée. Ce n'est peut-être pas là une nature bien vraie, mais ce sont des arbres, des vaches et des cieux interprétés par un esprit vigoureux qui nous a communiqué en un langage étrange

les sensations poignantes que la campagne faisait naître en lui.

Et je me suis demandé comment M. Théodore Rousseau pouvait en être arrivé au travail de patience dans lequel il se complaît aujourd'hui. Voyez ses paysages du Salon. Les feuilles et les cailloux sont comptés, les tableaux paraissent peints avec de petits bâtons qui auraient collé la couleur goutte à goutte sur la toile. L'interprétation n'a plus aucune largeur. Tout devient forcément petit. Le tempérament disparaît devant cette lente minutie; l'œil du peintre ne saisit pas l'horizon dans sa largeur, et la main ne peut rendre l'impression reçue et traduite par le tempérament. C'est pourquoi je ne sens rien de vivant dans cette peinture; lorsque je demande à M. Théodore Rousseau de saisir en sa main, comme il l'a fait jadis, un morceau de la campagne, il s'amuse à émietter la campagne et à me la présenter en poussière.

Tout son passé lui crie : Faites large, faites puissant, faites vivant.

Il me prend un scrupule. Le titre de cet article est bien dur. Je suis obligé de juger aujourd'hui, peut-être trop sévèrement, des artistes que j'aime et que j'admire. Un simple fait me servira d'excuse.

Après la publication de mon article sur M. Manet, j'ai rencontré un de mes amis auquel je communiquai mon impression toute franche sur les toiles dont je viens de parler.

— Ne dites jamais cela, s'est-il écrié, vous frappez sur vos frères; il faut se constituer en bande, en coterie, et défendre quand même son parti. Vous levez le drapeau de la personnalité. Louez tous les gens personnels, dussiez-vous mentir.

C'est pourquoi je me suis hâté d'écrire ces lignes.

ADIEUX D'UN CRITIQUE D'ART

20 mai.

J'ai encore droit à deux articles. Je préfère n'en faire qu'un. Dans mon idée première, *Mon Salon* devait comprendre seize à dix-huit articles. Puisque, d'après la volonté toute-puissante du peuple, je n'ai pas l'espace nécessaire pour développer nettement mes pensées, je crois bon de terminer brusquement et de tirer ma révérence au public.

Au fond, je suis enchanté. Imaginez un médecin qui ignore où est la plaie et qui, posant çà et là ses doigts sur le corps du moribond, l'entend tout à coup crier de terreur et d'angoisse. Je m'avoue tout bas que j'ai touché juste, puisqu'on se fâche. Peu m'importe si vous ne voulez pas guérir. Je sais maintenant où est la blessure.

Je ne prenais qu'un médiocre plaisir à tourmenter les gens. Je sentais toute ma dureté envers des artistes qui travaillent et qui ont acquis, à grand'peine, une réputation fragile que le moindre heurt briserait. Lorsque je faisais mon examen de conscience, je m'accusais vertement de troubler dans leur quiétude d'excellents hommes qui paraissent s'être imposé le labeur pénible de contenter tout le monde.

J'abandonne volontiers les notes que je suis allé prendre sur M. Fromentin et sur M. Nazon, sur M. Dubuffe et sur M. Gérome. J'avais toute une campagne en tête, je m'étais plu à aiguiser mes armes pour les rendre plus tranchantes. Et je vous jure que c'est avec une volupté intime que je jette là toute ma ferraille.

Je ne parlerai point de M. Fromentin et de la sauce épicée dont il assaisonne la peinture. Ce peintre nous a donné un Orient qui, par un rare prodige, a de la couleur sans avoir de la lumière. Je sais d'ailleurs que M. Fromentin est le dieu du jour; je m'évite la peine de lui demander des arbres et des cieux plus vivants, et surtout de réclamer de lui une saine et forte originalité, au lieu de ce faux tempérament de coloriste qui rappelle Delacroix comme les devants de cheminée rappellent les toiles de Véronèse.

Je n'aurai aucune querelle à chercher à M. Nazon et aux décors en carton qu'il nous donne pour de vraies campagnes; ne vous semble-t-il pas, — entre nous, — que c'est ici une apothéose de féerie, lorsque les feux de Bengale sont allumés, et que des lueurs jaunes et rouges donnent à chaque objet une apparence morte?

Quant à MM. Gérome et Dubuffe, je suis excessivement satisfait de ne pas avoir à parler de leur talent. Je le répète, je suis fort sensible au fond, et je n'aime pas à faire du chagrin aux gens. La mode de M. Gérome baisse; M. Dubuffe a dû prendre une peine terrible, dont il sera peu récompensé. Je suis heureux de n'avoir pas le temps de dire tout cela.

Je regrette une chose : c'est de ne pouvoir accorder une large place à trois paysagistes que j'aime : MM. Corot, Daubigny et Pissaro. Mais il m'est permis de leur donner une bonne poignée de main, — la poignée de main de l'adieu.

Si M. Corot consentait à tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuple ses bois, et à les remplacer par des paysannes, je l'aimerais outre mesure.

Je sais qu'à ces feuillages légers, à cette aurore humide et souriante, il faut des créatures diaphanes, des rêves habillés de vapeurs. Aussi suis-je tenté parfois de demander au maître une nature plus humaine, plus vigoureuse. Cette année, il a exposé des études peintes sans doute dans l'atelier. Je préfère mille fois une pochade, une esquisse faite par lui en pleins champs, face à face avec la réalité puissante.

Demandez à M. Daubigny quels sont les tableaux qu'il vend le mieux. Il vous répondra que ce sont justement ceux qu'il estime le moins.

On veut de la vérité douce, de la nature propre et lavée avec soin, des horizons fuyants et rêveurs. Mais que le maître peigne avec vigueur la terre forte, le ciel profond, les arbres et les flots puissants, et le public trouve cela bien laid, bien grossier. Cette année, M. Daubigny a contenté la foule sans trop se mentir à lui-même. Je crois savoir d'ailleurs que ce sont là d'anciennes toiles.

M. Pissaro est un inconnu, dont personne ne parlera sans doute. Je me fais un devoir de lui serrer vigoureusement la main, avant de partir. Merci, monsieur, votre paysage m'a reposé une bonne demi-heure, lors de mon voyage dans le grand désert du Salon. Je sais que vous avez été admis à grand'peine, et je vous en fais mon sincère compliment. D'ailleurs, vous devez savoir que vous ne plaisez à personne, et qu'on trouve votre tableau trop nu, trop noir. Aussi pourquoi diable avez-vous l'insigne maladresse de peindre solidement et d'étudier franchement la nature !

Voyez donc: vous choisissez un temps d'hiver; vous avez là un simple bout d'avenue, puis un coteau au fond, des champs vides jusqu'à l'horizon. Pas le moindre régal pour les yeux. Une peinture austère et grave, un souci extrême de la vérité et de la justesse, une volonté âpre et forte. Vous êtes un grand maladroit, monsieur, — vous êtes un artiste que j'aime.

Donc, je n'ai plus le loisir de louer ceux-ci et de blâmer ceux-là. Je fais mes paquets à la hâte, sans regarder si je n'oublie pas quelque chose. Les artistes que j'aurais attaqués n'ont pas besoin de me remercier, et je fais mes excuses à ceux dont j'aurais dit du bien.

Savez-vous que ma besogne commençait à devenir fatigante? On mettait tant de bonne foi à ne pas me comprendre, on discutait mes opinions avec une naïveté si aveugle, que je devais, dans chacun de mes articles, rétablir mon point de départ et faire voir que j'obéissais logiquement à une idée première et invincible.

J'ai dit : « Ce que je cherche surtout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau. » Et encore: « L'art est composé de deux éléments: la nature, qui est l'élément fixe, et l'homme, qui est l'élément variable; faites vrai, j'applaudis; faites individuel, j'applaudis plus fort. » Et encore : « J'ai plus souci de la vie que de l'art. »

Devant de telles déclarations, je croyais qu'on allait comprendre mon attitude. J'affirmais que la personnalité seule faisait vivre une œuvre, je cherchais des hommes, persuadé que toute toile qui ne contient pas un tempérament, est une toile morte. Ne vous êtes-vous jamais demandé dans quels galetas allaient dormir ces milliers de tableaux qui passent par le Palais de l'Industrie?

Je me moque bien de l'École française ! Je n'ai pas de traditions, moi; je ne discute pas un pan de draperie, l'attitude d'un membre, l'expression d'une physionomie. Je ne saisis pas ce qu'on entend par un défaut ou par une qualité. Je crois qu'une œuvre de maître est un tout qui se tient, une expression d'un cœur et d'une chair. Vous ne pouvez rien changer; vous ne pouvez que constater, étudier une face du génie humain, une expression humaine.

Mon éloge de M. Manet a tout gâté. On prétend que je suis le prêtre d'une nouvelle religion. De quelle religion, je vous prie? De celle qui a pour dieux tous les talents indépendants et personnels? Oui, je suis de la religion des libres manifestations de l'homme; oui, je ne m'embarrasse pas des mille restrictions de la critique, et je vais droit à la vie et à la vérité; oui, je donnerais mille œuvres habiles et médiocres, pour une œuvre, même mauvaise, dans laquelle je croirais reconnaître un accent nouveau et puissant.

J'ai défendu M. Manet, comme je défendrai dans ma vie toute individualité franche qui sera attaquée. Je serai toujours du parti des vaincus. Il y a une lutte évidente entre les tempéraments indomptables et la foule. Je suis pour les tempéraments, et j'attaque la foule.

Ainsi mon procès est jugé, et je suis condamné.

J'ai commis l'énormité de ne pas admirer M. Dubuffe après avoir admiré Courbet, l'énormité d'obéir à une logique implacable.

J'ai eu la naïveté coupable de ne pouvoir avaler sans écœurement les fadeurs de l'époque, et d'exiger de la puissance et de l'originalité dans une œuvre.

J'ai blasphémé en affirmant que toute l'histoire artistique est là pour prouver que les tempéraments seuls dominent les âges, et que les toiles qui nous restent sont des toiles vécues et senties.

J'ai commis l'horrible sacrilège de toucher d'une façon peu respectueuse aux petites réputations du jour et de leur prédire une mort prochaine, un néant vaste et éternel.

J'ai été hérétique en démolissant toutes les maigres religions des coteries et en posant fermement la grande religion artistique, celle qui dit à chaque peintre : « Ouvre tes yeux, voici la nature; ouvre ton cœur, voici la vie. »

J'ai montré une ignorance crasse, parce que je n'ai pas partagé les opinions des critiques assermentés et que j'ai négligé de parler du raccourci de ce torse, du modelé de ce ventre, du dessin et de la couleur, des écoles et des préceptes.

Je me suis conduit en malhonnête homme, en marchant droit au but, sans songer aux pauvres diables que je pouvais écraser en chemin. Je voulais la vérité, et j'ai eu tort de blesser les gens pour aller jusqu'à elle.

En un mot, j'ai fait preuve de cruauté, de sottise, d'ignorance, je me suis rendu coupable de sacrilège et d'hérésie, parce que, las de mensonge et de médiocrité, j'ai cherché des hommes dans la foule de ces eunuques.

Et voilà pourquoi je suis condamné !

FIN DE MON SALON

ÉDOUARD MANET

C'est un travail délicat que de démontrer, pièce à pièce, la personnalité d'un artiste. Une pareille besogne est toujours difficile, et elle se fait seulement en toute vérité et toute largeur sur un homme dont l'œuvre est achevée et qui a déjà donné ce qu'on attend de son talent. L'analyse s'exerce alors sur un ensemble complet; on étudie sous toutes ses faces un génie entier, on trace un portrait exact et précis, sans craindre de laisser échapper quelques particularités. Et il y a, pour le critique, une joie pénétrante à se dire qu'il peut disséquer un être, qu'il a à faire l'anatomie d'un organisme, et qu'il reconstruira ensuite, dans sa réalité vivante, un homme avec tous ses membres, tous ses nerfs et tout son cœur, toutes ses rêveries et toute sa chair.

Étudiant aujourd'hui le peintre Édouard Manet, je ne puis goûter cette joie. Les premières œuvres remarquables de l'artiste datent de six à sept ans au plus. Je n'oserais le juger d'une façon absolue sur les trente à quarante toiles de lui qu'il m'a été permis de voir et d'apprécier. Ici, il n'y a pas un ensemble arrêté; le peintre en est à cet âge fiévreux où le talent se développe et grandit; il n'a sans doute révélé jusqu'à cette heure qu'un coin de sa personnalité, et il a devant lui trop de vie, trop d'avenir, trop de hasards de toute espèce, pour que je tente, dans ces pages, d'arrêter sa physionomie d'un trait définitif.

Je n'aurais certainement pas entrepris de tracer la simple silhouette qu'il m'est permis de donner, si des raisons particulières et puissantes ne m'y avaient déterminé. Les circonstances ont fait d'Édouard Manet, encore tout jeune, un sujet d'étude des plus curieux et des plus instructifs. La position étrange que le public, même les critiques et les artistes ses confrères, lui ont créée dans l'art contemporain, m'a paru devoir être nettement étudiée et expliquée. Et ici ce n'est plus seulement la personnalité d'Édouard Manet que je cherche à analyser, c'est notre mouvement artistique lui-même, ce sont les opinions contemporaines, en matière d'esthétique.

Un cas curieux s'est présenté, et ce cas est celui-ci, en deux mots. Un jeune peintre a obéi très naïvement à des tendances personnelles de vue et de compréhension; il s'est mis à peindre en dehors des règles sacrées enseignées dans les écoles; il a ainsi produit des œuvres particulières, d'une saveur amère et forte, qui ont blessé les yeux des gens habitués à d'autres aspects. Et voilà que ces gens, sans chercher à s'expliquer pourquoi leurs yeux étaient blessés, ont injurié le jeune peintre, l'ont insulté dans sa bonne foi et dans son talent, ont fait de lui une sorte de pantin grotesque qui tire la langue pour amuser les badauds.

N'est-ce pas qu'une telle émeute est chose intéressante à étudier, et qu'un curieux indépendant comme moi a raison de s'arrêter en passant devant la foule ironique et bruyante, qui entoure le jeune peintre et qui le poursuit de ses huées?

J'imagine que je suis en pleine rue et que je rencontre un attroupement de gamins qui accompagnent Édouard Manet à coups de pierres. Les critiques d'art, — pardon, les sergents de ville, — font mal leur office; ils accroissent le tumulte au lieu de le calmer, et même, Dieu me pardonne! il me semble que les sergents de ville ont d'énormes pavés dans leurs mains. Il y a déjà, dans ce spectacle, une certaine grossièreté qui m'attriste, moi passant désintéressé, d'allures calmes et libres.

Je m'approche, j'interroge les gamins, j'interroge les sergents de ville, j'interroge Édouard Manet lui-même. Et une conviction se fait en moi. Je me rends compte de la colère des gamins et de la mollesse des sergents de ville; je sais quel crime a commis ce paria qu'on lapide. Je rentre chez moi, et je dresse, pour l'honneur de la vérité, le procès-verbal qu'on va lire.

Je n'ai évidemment qu'un but : apaiser l'irritation aveugle des émeutiers, les faire revenir

à des sentiments plus intelligents, les prier d'ouvrir les yeux, et, en tout cas, de ne pas crier ainsi dans la rue. Et je leur demande une saine critique, non pour Édouard Manet seulement, mais encore pour tous les tempéraments particuliers qui se présenteront. Ma plaidoirie s'élargit, mon but n'est plus l'acceptation d'un seul homme, il devient l'acceptation de l'art tout entier. En étudiant dans Édouard Manet l'accueil fait aux personnalités originales, je proteste contre cet accueil, je fais d'une question individuelle une question qui intéresse tous les véritables artistes.

Ce travail, pour plusieurs causes, je le répète, ne saurait donc être un portrait définitif; c'est la simple constatation d'un état présent, c'est un procès-verbal dressé sur des faits regrettables qui me semblent révéler tristement le point où près de deux siècles de tradition ont conduit la foule en matière artistique.

Paris, 1867.

I

L'HOMME ET L'ARTISTE

Édouard Manet est né à Paris, en 1833. Je n'ai sur lui que peu de détails biographiques. La vie d'un artiste, en nos temps corrects et policés, est celle d'un bourgeois tranquille, qui peint des tableaux dans son atelier comme d'autres vendent du poivre derrière leur comptoir. La race chevelue de 1830 a même, Dieu merci ! complètement disparu, et nos peintres sont devenus ce qu'ils doivent être, des gens vivant la vie de tout le monde.

Après avoir passé quelques années chez l'abbé Poiloup, à Vaugirard, Edouard Manet termina ses études au collège Rollin. A dix-sept ans, comme il sortait du collège, il se prit d'amour pour la peinture. Terrible amour que celui-là ! Les parents tolèrent une maîtresse, et même deux ; ils ferment les yeux, s'il est nécessaire, sur le dévergondage du cœur et des sens. Mais les arts, la peinture est pour eux la grande Impure, la Courtisane toujours affamée de chair fraîche, qui doit boire le sang de leurs enfants et les tordre tout pantelants, sur sa gorge insatiable. Là est l'orgie, la débauche sans pardon, le spectre sanglant qui se dresse parfois au milieu des familles et qui trouble la paix des foyers domestiques.

Naturellement, à dix-sept ans, Édouard Manet s'embarqua comme novice sur un vaisseau qui se rendait à Rio-de-Janeiro. Sans doute la grande Impure, la Courtisane toujours affamée de chair fraîche s'embarqua avec lui et acheva de le séduire au milieu des solitudes lumineuses de l'Océan et du ciel ; elle s'adressa à sa chair, elle balança amoureusement devant ses yeux les lignes éclatantes des horizons, elle lui parla de passion avec le langage doux et vigoureux des couleurs. Au retour, Edouard Manet appartenait tout entier à l'Infâme.

Il laissa la mer et alla visiter l'Italie et la Hollande. D'ailleurs, il s'ignorait encore, il se promena en jeune naïf, il perdit son temps. Et ce qui le prouve, c'est qu'en arrivant à Paris, il entra comme élève à l'atelier de Thomas Couture et y resta pendant près de six ans, les bras liés par les préceptes et les conseils, pataugeant en pleine médiocrité, ne sachant pas trouver sa voie. Il y avait en lui un tempérament particulier qui ne put se plier à ces premières leçons, et l'influence de cette éducation artistique contraire à sa nature agit sur ses travaux, même après sa sortie de l'atelier du maître : pendant trois années, il se débattit dans son ombre, il travailla sans trop savoir ce qu'il voyait ni ce qu'il voulait. Ce fut en 1860 seulement qu'il peignit le *Buveur d'absinthe*, une toile où l'on trouve encore une vague impression des œuvres de Thomas Couture, mais qui contient déjà en germe la manière personnelle de l'artiste.

Depuis 1860, sa vie artistique est connue du public. On se souvient de la sensation étrange que produisirent quelques-unes de ses toiles à l'exposition Martinet et au Salon des Refusés, en 1863 ; on se rappelle également le tumulte qu'occasionnèrent ses tableaux : *le Christ et les Anges* et *Olympia*, aux Salons de 1864 et de 1865. En étudiant ses œuvres, je reviendrai sur cette période de sa vie.

Edouard Manet est de taille moyenne, plutôt petite que grande. Les cheveux et la barbe sont d'un châtain pâle ; les yeux, étroits et profonds, ont une vivacité, une flamme juvéniles ; la bouche est caractéristique, mince, mobile, un peu moqueuse dans les coins. Le visage entier, d'une irrégularité fine et intelligente, annonce la souplesse et l'audace, le mépris de la sottise et de la banalité. Et si du visage nous descendons à la personne, nous trouvons dans Edouard Manet un homme d'une amabilité et d'une politesse exquises, d'allures distinguées et d'apparence sympathique.

Je suis bien forcé d'insister sur ces détails infiniment petits. Les farceurs contemporains, ceux qui gagnent leur pain en faisant rire le public, ont changé Edouard Manet en une sorte de bohème, de galopin, de croquemitaine ridicule. Et le public a accepté, comme autant de vérités, les plaisanteries et les caricatures. La vérité s'accommode mal de ces pantins de fantaisie créés par les rieurs à gages, et il est bon de montrer l'homme réel.

L'artiste m'a avoué qu'il adorait le monde et qu'il trouvait des voluptés secrètes dans les délicatesses parfumées et lumineuses des soirées. Il y est entraîné sans doute par son amour des couleurs larges et vives ; mais il y a aussi, au fond de lui, un besoin inné de distinction et d'élégance que je me fais fort de retrouver dans ses œuvres.

Ainsi, telle est sa vie. Il travaille avec âpreté, et le nombre de ses toiles est déjà considérable ; il peint sans découragement, sans lassitude, marchant droit devant lui, obéissant à sa nature. Puis il rentre dans son intérieur et y goûte les joies calmes de la bourgeoisie moderne ; il fréquente le monde assidûment, il mène l'existence de chacun, avec cette différence qu'il est peut-être encore plus paisible et mieux élevé que chacun.

J'avais vraiment besoin d'écrire ces lignes, avant de parler d'Edouard Manet comme artiste. Je me sens beaucoup plus à l'aise maintenant pour dire aux gens prévenus ce que je crois être la vérité. J'espère qu'on cessera de traiter de rapin débraillé l'homme dont je viens d'esquisser la physionomie en quelques traits, et qu'on prêtera une attention polie aux jugements très désintéressés que je vais porter sur un artiste convaincu et sincère. Je suis persuadé que le profil exact de l'Edouard Manet réel surprendra bien des personnes; on l'étudiera désormais avec des rires moins indécents et une attention plus convenable. La question devient celle-ci : ce peintre, assurément, peint d'une façon toute naïve, toute recueillie, et il s'agit seulement de savoir s'il fait œuvre de talent ou s'il se trompe grossièrement.

Je ne voudrais pas poser en principe que l'insuccès d'un élève, obéissant à la direction d'un maître, est la marque d'un talent original, et tirer de là un argument en faveur d'Edouard Manet perdant son temps chez Thomas Couture. Il y a forcément, pour chaque artiste, une période de tâtonnements et d'hésitations qui dure plus ou moins longtemps; il est admis que chacun doit passer cette période dans l'atelier d'un professeur, et je ne vois pas de mal à cela; les conseils, s'ils retardent parfois l'éclosion des talents originaux, ne les empêchent pas de se manifester un jour, et on les oublie parfaitement tôt ou tard, pour peu qu'on ait une individualité de quelque puissance.

Mais, dans le cas présent, il me plaît de considérer l'apprentissage long et pénible d'Edouard Manet comme un symptôme d'originalité. La liste serait longue, si je nommais ici tous ceux que leurs maîtres ont découragés et qui sont devenus ensuite des hommes de premier mérite. « Vous ne ferez jamais rien », dit le magister, et cela signifie sans doute : « Hors de moi pas de salut, et vous n'êtes pas moi. » Heureux ceux que les maîtres ne reconnaissent pas pour leurs enfants! ils sont d'une race à part, ils apportent chacun leur mot dans la grande phrase que l'humanité écrit et qui ne sera jamais complète; ils ont pour destinée d'être des maîtres à leur tour, des égoïstes, des personnalités nettes et tranchées.

Ce fut donc au sortir des préceptes d'une nature différente de la sienne qu'Edouard Manet essaya de chercher et de voir par lui-même. Je le répète, il resta pendant trois ans tout endolori des coups de férule qu'il avait reçus. Il avait sur le bout de la langue, comme on dit, le mot nouveau qu'il apportait, et il ne pouvait le prononcer. Puis, sa vue s'éclaircit, il distingua nettement les choses, sa langue ne fut plus embarrassée, et il parla.

Il parla un langage plein de rudesse et de grâce qui effaroucha fort le public. Je n'affirme point que ce fût là un langage entièrement nouveau et qu'il ne contînt pas quelques tournures espagnoles sur lesquelles j'aurai d'ailleurs à m'expliquer; mais il était aisé de comprendre, à la hardiesse et à la vérité de certaines images, qu'un artiste nous était né. Celui-là parlait une langue qu'il avait faite sienne et qui désormais lui appartenait en propre.

Voici comment je m'explique la naissance de tout véritable artiste, celle d'Édouard Manet, par exemple. Sentant qu'il n'arrivait à rien en copiant les maîtres, en peignant la nature vue au travers des individualités différentes de la sienne, il aura compris, tout naïvement, un beau matin, qu'il lui restait à essayer de voir la nature telle qu'elle est, sans la regarder dans les œuvres et dans les opinions des autres. Dès que cette idée lui fut venue, il prit un objet quelconque, un être ou une chose, le plaça au fond de son atelier, et se mit à le reproduire sur une toile, selon ses facultés de vision et de compréhension. Il fit effort pour oublier tout ce qu'il avait étudié dans les musées; il tâcha de ne plus se rappeler les conseils qu'il avait reçus, les œuvres peintes qu'il avait regardées. Il n'y eut plus là qu'une intelligence particulière, servie par des organes doués d'une certaine façon, mise en face de la nature et la traduisant à sa manière.

L'artiste obtint ainsi une œuvre qui était sa chair et son sang. Certainement, cette œuvre tenait à la grande famille des œuvres humaines; elle avait des sœurs parmi les milliers d'œuvres déjà créées; elle ressemblait plus ou moins à certaines d'entre elles. Mais elle était belle d'une beauté propre, je veux dire vivante d'une vie personnelle. Les éléments divers qui la composaient, pris peut-être ici et là, venaient se fondre en un tout d'une saveur nouvelle et d'un aspect particulier; et ce tout, créé pour la première fois, était une face encore inconnue du génie humain. Désormais, Edouard Manet avait trouvé sa voie, ou, pour mieux dire, il s'était trouvé lui-même : il voyait de ses yeux, il devait nous donner dans chacune de ses toiles une traduction de la nature en cette langue originale qu'il venait de découvrir au fond de lui.

Et, maintenant, je supplie le lecteur qui a bien voulu me lire jusqu'ici et qui a la bonne volonté de me comprendre, de se placer au seul point de vue logique qui permet de juger sainement une œuvre d'art. Sans cela, nous ne nous entendrions jamais; il garderait les croyances admises, je partirais d'axiomes tout autres, et nous irions ainsi, nous séparant de plus en plus l'un de l'autre : à la dernière ligne, il me traiterait de fou, et je le traiterais d'homme peu intelligent. Il lui faut procéder comme l'artiste a procédé lui-même : oublier les richesses des musées et les nécessités des prétendues règles; chasser le souvenir des tableaux entassés par les peintres morts; ne plus voir que la nature face à face, telle qu'elle est; ne chercher enfin dans les œuvres d'Edouard Manet qu'une traduction de la réalité, particulière à un tempérament, belle d'un intérêt humain.

Je suis forcé, à mon grand regret, d'exposer ici quelques idées générales. Mon esthétique, ou plutôt la science que j'appellerai l'esthétique moderne, diffère trop des dogmes enseignés jusqu'à ce jour, pour que je me hasarde à parler avant d'avoir été parfaitement compris.

Voici quelle est l'opinion de la foule sur l'art. Il y a un beau absolu, placé en dehors de l'artiste, ou, pour mieux dire, une perfection idéale vers laquelle chacun tend et que chacun atteint plus ou moins. Dès lors, il y a une commune mesure qui est ce beau lui-même; on applique cette commune mesure sur chaque œuvre produite, et selon que l'œuvre se rapproche ou s'éloigne de



Il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier ».

la commune mesure, on déclare que cette œuvre a plus ou moins de mérite. Les circonstances ont voulu qu'on choisît pour étalon le beau grec, de sorte que les jugements portés sur toutes les œuvres d'art créées par l'humanité, résultent du plus ou du moins de ressemblance de ces œuvres avec les œuvres grecques.

Ainsi, voilà la large production du génie humain, toujours en enfantement, réduite à la simple éclosion du génie grec. Les artistes de ce pays ont trouvé le beau absolu, et, dès lors, tout a été dit; la commune mesure étant fixée, il ne s'agissait plus que d'imiter et de reproduire les modèles le plus exactement possible. Et il y a des gens qui vous prouvent que les artistes de la Renaissance ne furent grands que parce qu'ils furent imitateurs. Pendant plus de deux mille ans, le monde se transforme, les civilisations s'élèvent et s'écroulent, les sociétés se précipitent ou languissent, au milieu de mœurs toujours changeantes; et, d'autre part, les artistes naissent ici et là, dans les matinées pâles et froides de la Hollande, dans les soirées chaudes et voluptueuses de l'Italie et de l'Espagne. Qu'importe! le beau absolu est là, immuable, dominant les âges; on brise misérablement contre lui toute cette vie, toutes ces passions et toutes ces imaginations qui ont joui et souffert pendant plus de deux mille ans.

Voici, maintenant, quelles sont mes croyances en matière artistique. J'embrasse d'un regard l'humanité qui a vécu et qui, devant la nature, à toute heure, sous tous les climats, dans toutes les circonstances, s'est senti l'impérieux besoin de créer humainement, de reproduire par les arts les objets et les êtres. J'ai ainsi un vaste spectacle dont chaque partie m'intéresse et m'émeut profondément. Chaque grand artiste est venu nous donner une traduction nouvelle et personnelle de la nature. La réalité est ici l'élément fixe, et les divers tempéraments sont les éléments créateurs qui ont donné aux œuvres des caractères différents. C'est dans ces caractères différents, dans ces aspects toujours nouveaux, que consiste pour moi l'intérêt puissamment humain des œuvres d'art. Je voudrais que les toiles de tous les peintres du monde fussent réunies dans une immense salle, où nous pourrions aller lire page par page l'épopée de la création humaine. Et le thème serait toujours la même nature, la même réalité, et les variations seraient les façons particulières et originales, à l'aide desquelles les artistes auraient rendu la grande création de Dieu. C'est au milieu de cette immense salle que la foule doit se placer pour juger sainement les œuvres d'art; le beau n'est plus ici une chose absolue, une commune mesure ridicule; le beau devient la vie humaine elle-même, l'élément humain se mêlant à l'élément fixe de la réalité et mettant au jour une création qui appartient à l'humanité. C'est dans nous que vit la beauté, et non en dehors de nous. Que m'importe une abstraction philosophique! que m'importe une perfection rêvée par un petit groupe d'hommes! Ce qui m'intéresse, moi homme, c'est l'humanité, ma grande mère, ce qui me touche, ce qui me ravit, dans les créations humaines, dans les œuvres d'art, c'est de retrouver au fond de chacune d'elles un artiste, un frère, qui me présente la nature sous une face nouvelle, avec toute la puissance ou toute la douceur de sa personnalité. Cette œuvre ainsi envisagée, me conte l'histoire d'un cœur et d'une chair, elle me parle d'une civilisation et d'une contrée. Et lorsque, au centre de l'immense salle où sont pendus les tableaux de tous les peintres du monde, je jette un coup d'œil sur ce vaste ensemble, j'ai là le même poème en mille langues différentes, et je ne me lasse pas de le relire dans chaque tableau, charmé des délicatesses et des vigueurs de chaque dialecte.

Je ne puis donner ici, dans son entier, le livre que je me propose d'écrire sur mes croyances artistiques, et je me contente d'indiquer à larges traits ce qui est et ce que je crois. Je ne renverse aucune idole, je ne nie aucun artiste. J'accepte toutes les œuvres d'art au même titre, au titre de manifestations du génie humain. Et elles m'intéressent presque également, elles ont toutes la véritable beauté : la vie, la vie dans ses mille expressions, toujours changeantes, toujours nouvelles. La ridicule commune mesure n'existe plus; le critique étudie une œuvre en elle-même, et la déclare grande, lorsqu'il trouve en elle une traduction forte et originale de la réalité; il affirme alors que la Genèse de la création humaine a une page de plus, qu'il est né un artiste donnant à la nature une nouvelle âme et de nouveaux horizons. Et notre création s'étend du passé à l'infini de l'avenir; chaque société apportera ses artistes, qui apporteront leur personnalité. Aucun système, aucune théorie ne peut contenir la vie dans ses productions incessantes. Notre rôle, à nous juges des œuvres d'art, se borne donc à constater les langages des tempéraments, à étudier ces langages, à dire ce qu'il y a en eux de nouveauté souple et énergique. Les philosophes, s'il est nécessaire, se chargeront de rédiger des formules. Je ne veux analyser que des faits, et les œuvres d'art sont de simples faits.

Donc, j'ai mis à part le passé, je n'ai ni règle ni étalon dans les mains, je me place devant les tableaux d'Edouard Manet comme devant des faits nouveaux que je désire expliquer et commenter.

Ce qui me frappe d'abord dans ces tableaux, c'est une justesse très délicate dans les rapports des tons entre eux. Je m'explique. Des fruits sont posés sur une table et se détachent contre un fond gris; il y a entre les fruits, selon qu'ils sont plus ou moins rapprochés, des valeurs de coloration formant toute une gamme de teintes. Si vous partez d'une note plus claire que la note réelle, vous devrez suivre une gamme toujours plus claire; et le contraire devra avoir lieu, lorsque vous partirez d'une note plus foncée. C'est là ce qu'on appelle, je crois, la loi des valeurs. Je ne connais guère, dans l'école moderne, que Corot, Courbet et Edouard Manet qui aient constamment obéi à cette loi en peignant des figures. Les œuvres y gagnent une netteté singulière, une grande vérité et un grand charme d'aspect.

Edouard Manet, d'ordinaire, part d'une note plus claire que la note existant dans la nature. Ses peintures sont blondes et lumineuses, d'une pâleur solide. La lumière tombe blanche et large, éclairant les objets d'une façon douce. Il n'y a pas là le moindre effet forcé; les person-

nages et les paysages baignent dans une sorte de clarté gaie qui emplit la toile entière.

Ce qui me frappe ensuite, c'est une conséquence nécessaire de l'observation exacte de la loi des valeurs. L'artiste, placé en face d'un sujet quelconque, se laisse guider par ses yeux qui aperçoivent ce sujet en larges teintes se commandant les unes les autres. Une tête posée contre un mur n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris; et le vêtement juxtaposé à la figure devient par exemple une tache plus ou moins bleue mise à côté de la tache plus ou moins blanche. De là une grande simplicité, presque point de détails, un ensemble de taches justes et délicates qui, à quelques pas, donne au tableau un relief saisissant. J'appuie sur ce caractère des œuvres d'Edouard Manet, car il domine en elles et les fait ce qu'elles sont. Toute la personnalité de l'artiste consiste dans la manière dont son œil est organisé : il voit blond, et il voit par masses.

Ce qui me frappe en troisième lieu, c'est une grâce un peu sèche, mais charmante. Entendons-nous : je ne parle pas de cette grâce rose et blanche qu'ont les têtes en porcelaine des poupées, je parle d'une grâce pénétrante et véritablement humaine. Edouard Manet est homme du monde, et il y a dans ses tableaux certaines lignes exquises, certaines attitudes grêles et jolies qui témoignent de son amour pour les élégances des salons. C'est là l'élément inconscient, la nature même du peintre. Et je profite de l'occasion pour protester contre la parenté qu'on a voulu établir entre les tableaux d'Edouard Manet et les vers de Charles Baudelaire. Je sais qu'une vive sympathie a rapproché le poète et le peintre, mais je crois pouvoir affirmer que ce dernier n'a jamais fait la sottise, commise par tant d'autres, de vouloir mettre des idées dans sa peinture. La courte analyse que je viens de donner de son talent prouve avec quelle naïveté il se place devant la nature; s'il assemble plusieurs objets ou plusieurs figures, il est seulement guidé dans son choix par le désir d'obtenir de belles taches, de belles oppositions. Il est ridicule de vouloir faire un rêveur mystique d'un artiste obéissant à un pareil tempérament.

Après l'analyse, la synthèse. Prenons n'importe quelle toile de l'artiste et n'y cherchons pas autre chose que ce qu'elle contient : des objets éclairés, des créatures réelles. L'aspect général, je l'ai dit, est d'un blond lumineux. Dans la lumière diffuse, les visages sont taillés à larges pans de chair, les lèvres deviennent de simples traits, tout se simplifie et s'enlève sur le fond par masses puissantes. La justesse des tons établit les plans, remplit la toile d'air, donne la force à chaque chose. On a dit, par moquerie, que les toiles d'Edouard Manet rappelaient les gravures d'Epinal, et il y a beaucoup de vrai dans cette moquerie qui est un éloge; ici et là les procédés sont les mêmes, les teintes sont appliquées par plaques, avec cette différence que les ouvriers d'Epinal emploient les tons purs sans se soucier des valeurs, et qu'Edouard Manet multiplie les tons et met entre eux les rapports justes. Il serait beaucoup plus intéressant de comparer cette peinture simplifiée avec les gravures japonaises qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques.

L'impression première que produit une toile d'Edouard Manet est un peu dure. On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et aussi sincères de la réalité. Puis, je l'ai dit, il y a quelques raideurs élégantes qui surprennent. L'œil n'aperçoit d'abord que des teintes plaquées largement. Bientôt les objets se dessinent et se mettent à leur place; au bout de quelques secondes, l'ensemble apparaît, vigoureux, et l'on goûte un véritable charme à contempler cette peinture claire et grave, qui rend la nature avec une brutalité douce, si je puis m'exprimer ainsi. En s'approchant du tableau, on voit que le métier est plutôt délicat que brusque; l'artiste n'emploie que la brosse et s'en sert très prudemment; il n'y a pas des entassements de couleurs, mais une couche unie. Cet audacieux, dont on s'est moqué, a des procédés fort sages, et si ses œuvres ont un aspect particulier, elles ne le doivent qu'à la façon toute personnelle dont il aperçoit et traduit les objets.

En somme, si l'on m'interrogeait, si l'on me demandait quelle langue nouvelle parle Edouard Manet, je répondrais : Il parle une langue faite de simplicité et de justesse. La note qu'il apporte est cette note blonde emplissant la toile de lumière. La traduction qu'il nous donne est une traduction juste et simplifiée, procédant par grands ensembles, n'indiquant que les masses.

Il nous faut, je ne saurais trop le répéter, oublier mille choses pour comprendre et goûter ce talent. Il ne s'agit plus ici d'une recherche de la beauté absolue; l'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme; ce qu'on appelle composition n'existe pas pour lui, et la tâche qu'il s'impose n'est point de représenter telle pensée ou tel acte historique. Et c'est pour cela qu'on ne doit le juger ni en moraliste ni en littérateur; on doit le juger en peintre. Il traite les tableaux de figures comme il est permis, dans les écoles, de traiter les tableaux de nature morte; je veux dire qu'il groupe les figures devant lui, un peu au hasard, et qu'il n'a ensuite souci que de les fixer sur la toile telles qu'il les voit, avec les vives oppositions qu'elles font en se détachant les unes sur les autres. Ne lui demandez rien autre chose qu'une traduction d'une justesse littérale. Il ne saurait ni chanter ni philosopher. Il sait peindre et voilà tout : il a le don, et c'est là son tempérament propre, de saisir dans leur délicatesse les tons dominants et de pouvoir ainsi modeler à grands plans les choses et les êtres.

Il est un enfant de notre âge. Je vois en lui un peintre analyste. Tous les problèmes ont été remis en question, la science a voulu avoir des bases solides, et elle en est revenue à l'observation exacte des faits. Et ce mouvement ne s'est pas seulement produit dans l'ordre scientifique; toutes les connaissances, toutes les œuvres humaines tendent à chercher dans la réalité des principes fermes et définitifs. Nos paysagistes modernes l'emportent de beaucoup sur nos peintres d'histoire et de genre, parce qu'ils ont étudié nos campagnes, en se contentant de traduire le premier coin de forêt venu. Edouard Manet applique la même méthode à chacune de ses œuvres; tandis que d'autres se creusent la tête pour inventer une nouvelle *Mort de César*

ou un nouveau *Socrate buvant la ciguë*, il place tranquillement dans un coin de son atelier quelques objets et quelques personnes, et se met à peindre, en analysant le tout avec soin. Je le répète, c'est un simple analyste; sa besogne a bien plus d'intérêt que les plagiats de ses confrères; l'art lui-même tend ainsi vers une certitude; l'artiste est un interprète de ce qui est, et ses œuvres ont pour moi le grand mérite d'une description précise faite en une langue originale et humaine.

On lui a reproché d'imiter les maîtres espagnols. J'accorde qu'il y ait quelque ressemblance entre ses premières œuvres et celles de ces maîtres : on est toujours fils de quelqu'un. Mais, dès son *Déjeuner sur l'herbe*, il me paraît affirmer nettement cette personnalité que j'ai essayé d'expliquer et de commenter brièvement. La vérité est peut-être que le public, en lui voyant peindre des scènes et des costumes d'Espagne, aura décidé qu'il prenait ses modèles au delà des Pyrénées. De là à l'accusation de plagiat, il n'y a pas loin. Or, il est bon de faire savoir que, si Edouard Manet a peint des *espada* et des *majo*, c'est qu'il avait dans son atelier des vêtements espagnols et qu'il les trouvait beaux de couleur. Il a traversé l'Espagne en 1865 seulement, et ses toiles ont un accent trop individuel pour qu'on veuille ne trouver en lui qu'un bâtard de Velasquez et de Goya.

II

LES ŒUVRES

Je puis, maintenant, en parlant des œuvres d'Edouard Manet, me faire mieux entendre. J'ai indiqué à grands traits les caractères du talent de l'artiste, et chaque toile que j'analyserai viendra appuyer d'un exemple le jugement que j'ai porté. L'ensemble est connu, il ne s'agit plus que de faire connaître les détails qui forment cet ensemble. En disant ce que j'ai éprouvé devant chaque tableau, je rétablirai dans son tout la personnalité du peintre.

L'œuvre d'Edouard Manet est déjà considérable. Ce travailleur sincère et laborieux a bien employé les six dernières années; je souhaite son courage et son amour du travail aux gros rieurs qui le traitent de rapin oisif et goguenard. J'ai vu dernièrement dans son atelier une trentaine de toiles dont la plus ancienne date de 1860. Il les a réunies là pour juger de l'ensemble qu'elles feraient à l'Exposition universelle.

J'espère bien les retrouver au Champ-de-Mars, en mai prochain, et je compte qu'elles établiront d'une façon définitive et solide la réputation de l'artiste. Il ne s'agit plus de deux ou trois œuvres, il s'agit de trente œuvres au moins, de six années de travail et de talent. On ne peut refuser au vaincu de la foule une éclatante revanche dont il doit sortir vainqueur. Les juges comprendront qu'il serait inintelligent de cacher systématiquement, dans la solennité qui se prépare, une des faces les plus originales et les plus sincères de l'art contemporain. Ici le refus serait un véritable meurtre, un assassinat officiel.

Et c'est alors que je voudrais pouvoir prendre les sceptiques par la main et les conduire devant les tableaux d'Edouard Manet : « Voyez et jugez, dirais-je. Voilà l'homme grotesque, l'homme impopulaire. Il a travaillé pendant six ans, et voilà son œuvre. Riez-vous encore? le trouvez-vous toujours d'une plaisante drôlerie? Vous commencez à sentir, n'est-ce pas, qu'il y a autre chose que des chats noirs dans ce talent? L'ensemble est un et complet. Il s'étale largement, avec sa sincérité et sa puissance. Dans chaque toile, la main de l'artiste a parlé le même langage, simple et exact. Quand vous embrassez d'un regard toutes les toiles à la fois, vous trouvez que ces œuvres diverses se tiennent, se complètent, qu'elles représentent une somme énorme d'analyse et de vigueur. Riez encore, si vous aimez à rire; mais, prenez garde, vous rirez désormais de votre aveuglement. »

La première sensation que j'ai éprouvée en entrant dans l'atelier d'Edouard Manet a été une sensation d'unité et de force. Il y a de l'âpreté et de la douceur dans le premier regard qu'on jette sur les murs. Les yeux, avant de s'arrêter particulièrement sur une toile, errent à l'aventure, de bas en haut, de droite à gauche; et ces couleurs claires, ces formes élégantes qui se mêlent, ont une harmonie, une franchise d'une simplicité et d'une énergie extrêmes.

Puis, lentement, j'ai analysé les œuvres une à une. Voici, en quelques lignes, mon sentiment sur chacune d'elles; j'appuie sur les plus importantes.

Je l'ai dit, la toile la plus ancienne est le *Buveur d'absinthe*, un homme hâve et abruti, drapé dans un pan de manteau et affaissé sur lui-même. Le peintre se cherchait encore; il y a presque une intention mélodramatique dans le sujet; puis, je ne trouve pas là ce tempérament simple et exact, puissant et large, que l'artiste affirmera plus tard.

Ensuite viennent le *Chanteur espagnol* et l'*Enfant à l'épée*. Ce sont là les pavés, les premières œuvres dont on se sert pour écraser les dernières œuvres du peintre. *Le Chanteur espagnol*, un Espagnol assis sur un banc de bois vert, chantant et pinçant les cordes de son instrument, a obtenu une mention honorable. L'*Enfant à l'épée* est un petit garçon debout, l'air naïf et étonné, qui tient à deux mains une

énorme épée garnie de son baudrier. Ces peintures sont fermes et solides, très délicates d'ailleurs, ne blessant en rien la vue faible de la foule. On dit qu'Edouard Manet a quelque parenté avec les maîtres espagnols, et il ne l'a jamais avoué autant que dans l'*Enfant à l'épée* La tête de ce petit garçon est une merveille de modelé et de vigueur adoucie. Si l'artiste avait toujours peint de pareilles têtes, il aurait été choyé du public, accablé d'éloges et d'argent; il est vrai qu'il serait resté un reflet, et que nous n'aurions jamais connu cette belle simplicité qui constitue tout son talent. Pour moi, je l'avoue, mes sympathies sont ailleurs parmi les œuvres du peintre; je préfère les raideurs franches, les taches justes et puissantes d'*Olympia* aux délicatesses cherchées et étroites de l'*Enfant à l'épée*.

Mais, dès maintenant, je n'ai plus à parler que des tableaux qui me paraissent être la chair et le sang d'Edouard Manet. Et d'abord il y a, en 1863, les toiles dont l'apparition chez Martinet, au boulevard des Italiens, causa une véritable émeute. Des sifflets et des huées, comme il est d'usage, annoncèrent qu'un nouvel artiste original venait de se révéler. Le nombre des toiles exposées était de quatorze; nous en retrouverons huit à l'Exposition universelle : le *Vieux Musicien*, le *Liseur*, les *Gitanos*, *Un Gamin*, *Lola de Valence*, la *Chanteuse des rues*, le *Ballet espagnol*, la *Musique aux Tuileries*.

Je me contenterai d'avoir cité les quatre premières. Quant à la *Lola de Valence*, elle est célèbre par le quatrain de Charles Baudelaire, qui fut sifflé et maltraité autant que le tableau lui-même :

> Entre tant de beautés que partout on peut voir,
> Je comprends bien, amis, que le désir balance,
> Mais on voit scintiller dans Lola de Valence
> Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Je ne prétends pas défendre ces vers, mais ils ont pour moi le grand mérite d'être un jugement rimé de toute la personnalité de l'artiste. Je ne sais si je force le texte. Il est parfaitement vrai que *Lola de Valence* est un bijou rose et noir; le peintre ne procède déjà plus que par taches, et son Espagnole est peinte largement, par vives oppositions; la toile entière est couverte de deux teintes.

Le tableau que je préfère, parmi ceux que je viens de nommer, est la *Chanteuse des rues*. Une jeune femme, bien connue sur les hauteurs du Panthéon, sort d'une brasserie en mangeant des cerises qu'elle tient dans une feuille de papier. L'œuvre entière est d'un gris doux et blond; la nature m'y a semblé analysée avec une simplicité et une exactitude extrêmes. Une pareille page a, en dehors du sujet, une austérité qui en agrandit le cadre; on y sent la recherche de la vérité, le labeur consciencieux d'un homme qui veut, avant tout, dire franchement ce qu'il voit.

Les deux autres tableaux, le *Ballet espagnol* et la *Musique aux Tuileries*, furent ceux qui mirent le feu aux poudres. Un auteur exaspéré alla jusqu'à menacer de se porter à des voies de fait, si on laissait plus longtemps dans la salle de l'exposition la *Musique aux Tuileries*. Je comprends la colère de cet amateur : imaginez, sous les arbres des Tuileries, toute une foule, une centaine de personnes peut-être, qui se remuent au soleil; chaque personnage est une simple tache, à peine déterminée, et dans laquelle les détails deviennent des lignes ou des points noirs. Si j'avais été là, j'aurais prié l'auteur de se mettre à une distance respectueuse; il aurait alors vu que ces taches vivaient, que la foule parlait, et que cette toile était une des œuvres caractéristiques de l'artiste, celle où il a le plus obéi à ses yeux et à son tempérament.

Au Salon des Refusés, en 1863, Edouard Manet avait trois toiles. Je ne sais si ce fut à titre de persécuté, mais l'artiste trouva cette fois-là des défenseurs, même des admirateurs. Il faut dire que son exposition était des plus remarquables : elle se composait du *Déjeuner sur l'herbe*, d'un *Portrait de jeune homme en costume de majo* et du *Portrait de mademoiselle V... en costume d'espada*.

Ces deux dernières toiles furent trouvées d'une grande brutalité, mais d'une vigueur rare et d'une extrême puissance de ton. Selon moi, le peintre y a été plus coloriste qu'il n'a coutume de l'être. La peinture est toujours blonde, mais d'un blond fauve et éclatant. Les taches sont grasses et énergiques, elles s'enlèvent sur le fond avec toutes les brusqueries de la nature.

Le *Déjeuner sur l'herbe* est la plus grande toile d'Edouard Manet, celle où il a réalisé le rêve que font tous les peintres : mettre des figures de grandeur naturelle dans un paysage. On sait avec quelle puissance il a vaincu cette difficulté. Il y a là quelques feuillages, quelques troncs d'arbres, et, au fond, une rivière dans laquelle se baigne une femme en chemise; sur le premier plan, deux jeunes gens sont assis en face d'une seconde femme qui vient de sortir de l'eau et qui sèche sa peau nue au grand air. Cette femme nue a scandalisé le public, qui n'a vu qu'elle dans la toile. Bon Dieu ! quelle indécence : une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés ! Cela ne s'était jamais vu. Et cette croyance était une grossière erreur, car il y a au Musée du Louvre plus de cinquante tableaux dans lesquels se trouvent mêlés des personnages habillés et des personnages nus. Mais personne ne va chercher à se scandaliser au Musée du Louvre. La foule s'est bien gardée d'ailleurs de juger le *Déjeuner sur l'herbe* comme doit être jugée une véritable œuvre d'art; elle y a vu seulement des gens qui mangeaient sur l'herbe, au sortir du bain, et elle a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. Les peintres, surtout Edouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout; le sujet est pour eux un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère; c'est cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette déli-

cieuse silhouette de femme en chemise qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes; c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendu avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis les éléments particuliers et rares qui étaient en lui.

En 1864, Edouard Manet exposait *le Christ mort et les Anges* et un *Combat de taureaux*. Il n'a gardé de ce dernier tableau que l'espada du premier plan, — l'*Homme mort*, — qui se rapproche beaucoup, comme manière, de l'*Enfant à l'épée;* la peinture y est détaillée et serrée, très fine et très solide; je sais à l'avance que ce sera un des succès de l'exposition de l'artiste, car la foule aime à regarder de près et à ne pas être choquée par les aspérités trop rudes d'une originalité sincère. Moi, je déclare préférer de beaucoup *le Christ mort et les Anges;* je retrouve là Edouard Manet tout entier, avec les partis pris de son œil et les audaces de sa main. On a dit que ce Christ n'était pas un Christ, et j'avoue que cela peut être; pour moi, c'est un cadavre peint en pleine lumière, avec franchise et vigueur; et même j'aime les anges du fond, ces enfants aux grandes ailes bleues qui ont une étrangeté si douce et si élégante.

En 1865, Edouard Manet est encore reçu au Salon; il expose un *Jésus insulté par les soldats*, et son chef-d'œuvre, son *Olympia*. J'ai dit chef-d'œuvre, et je ne retire pas le mot. Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui. Elle restera comme l'œuvre caractéristique de son talent, comme la marque la plus haute de sa puissance. J'ai lu en elle la personnalité d'Edouard Manet, et lorsque j'ai analysé le tempérament de l'artiste, j'avais uniquement devant les yeux cette toile qui renferme toutes les autres. Nous avons ici, comme disent les amuseurs publics, une gravure d'Epinal. Olympia, couchée sur des linges blancs, fait une grande tache pâle sur le fond noir; dans ce fond noir se trouvent la tête de la négresse qui apporte un bouquet et ce fameux chat qui a tant égayé le public. Au premier regard, on ne distingue ainsi que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes, s'enlevant l'une sur l'autre. D'ailleurs, les détails ont disparu. Regardez la tête de la jeune fille : les lèvres sont deux minces lignes roses, les yeux se réduisent à quelques traits noirs. Voyez maintenant le bouquet, et de près, je vous prie : des plaques roses, des plaques bleues, des plaques vertes. Tout se simplifie, et si vous voulez reconstruire la réalité, il faut que vous reculiez de quelques pas. Alors il arrive une étrange histoire : chaque objet se met à son plan, la tête d'Olympia se détache du fond avec un relief saisissant, le bouquet devient une merveille d'éclat et de fraîcheur. La justesse de l'œil et la simplicité de la main ont fait ce miracle; le peintre a procédé comme la nature procède elle-même, par masses claires, par larges pans de lumière, et son œuvre a l'aspect un peu rude et austère de la nature. Il y a d'ailleurs des partis pris; l'art ne vit que de fanatisme. Et ces partis pris sont justement cette sécheresse élégante, cette violence des transitions que j'ai signalées. C'est l'accent personnel, la saveur particulière de l'œuvre. Rien n'est d'une finesse plus exquise que les tons pâles des linges de blancs différents sur lesquels Olympia est couchée. Il y a, dans la juxtaposition de ces blancs une immense difficulté vaincue. Le corps lui-même de l'enfant a des pâleurs charmantes; c'est une jeune fille de seize ans, sans doute un modèle qu'Edouard Manet a tranquillement copié tel qu'il était. Et tout le monde a crié : on a trouvé ce corps nu indécent; cela devait être, puisque c'est là de la chair, une fille que l'artiste a jetée sur la toile dans sa nudité jeune et déjà fanée. Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Edouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte. Le public, comme toujours, s'est bien gardé de comprendre ce que voulait le peintre; il y a eu des gens qui ont cherché un sens philosophique dans le tableau; d'autres, plus égrillards, n'auraient pas été fâchés d'y découvrir une intention obscène. Eh! dites-leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent, qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans ce coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.

J'arrive maintenant aux dernières œuvres, à celles que le public ne connaît pas. Voyez l'instabilité des choses humaines : Edouard Manet, reçu au Salon à deux reprises consécutives, est nettement refusé en 1866; on accepte l'étrangeté si originale d'*Olympia*, si l'on ne veut ni du *Joueur de fifre* ni de *l'Acteur tragique*, toiles qui, tout en contenant la personnalité entière de l'artiste, ne l'affirment pas si hautement. *L'Acteur tragique*, un portrait de Rouvière en costume d'Hamlet, porte un vêtement noir qui est une merveille d'exécution. J'ai rarement vu de pareilles finesses de ton et une semblable aisance dans la peinture d'étoffes de même couleur juxtaposées. Je préfère d'ailleurs le *Joueur de fifre*, un petit bonhomme, un enfant de troupe musicien, qui souffle dans son instrument de toute son haleine et de tout son cœur. Un de nos grands paysagistes modernes a dit que ce tableau était « une enseigne de costumier », et je suis de son avis, s'il a voulu dire par là que le costume du jeune musicien était traité avec la simplicité d'une image. Le jaune des galons, le bleu noir de la tunique, le rouge des culottes ne sont encore ici que de larges taches. Et cette simplification produite par l'œil clair et juste de l'artiste, a fait de la toile une œuvre toute blonde, toute naïve, charmante jusqu'à la grâce, réelle jusqu'à l'âpreté.

Enfin restent quatre toiles, à peine sèches : le

Fumeur, la *Joueuse de guitare*, un *Portrait de madame M...*, *Une jeune dame en* 1866. Le *Portrait de madame M...* est une des meilleures pages de l'artiste; je devrais répéter ce que j'ai déjà dit : simplicité et justesse extrêmes, aspect clair et fin. En terminant, je trouve, nettement caractérisée dans *Une jeune dame en* 1866, cette élégance native qu'Edouard Manet, homme du monde, a au fond de lui. Une jeune femme, vêtue d'un long peignoir rose, est debout, la tête gracieusement penchée, respirant le parfum d'un bouquet de violettes qu'elle tient dans sa main droite; à sa gauche, un perroquet se courbe sur son perchoir. Le peignoir est d'une grâce infinie, doux à l'œil, très ample et très riche; le mouvement de la jeune femme a un charme indicible. Cela serait même trop joli, si le tempérament du peintre ne venait mettre sur cet ensemble l'empreinte de son austérité.

J'allais oublier quatre très remarquables marines, — *le Steam-boat; le Combat du « Kerseage » et de l'« Alabama »; Vue de mer, temps calme; Bateau de pêche arrivant vent arrière*, — dont les vagues magnifiques témoignent que l'artiste a couru et aimé l'Océan, et sept tableaux de nature morte et de fleurs qui commencent heureusement à être des chefs-d'œuvre pour tout le monde. Les ennemis les plus déclarés du talent d'Edouard Manet lui accordent qu'il peint bien les objets inanimés. C'est un premier pas. J'ai surtout admiré, parmi ces tableaux de nature morte, un splendide bouquet de pivoines, — un *Vase de fleurs*, — et une toile intitulée *Un Déjeuner*, qui resteront dans ma mémoire à côté de l'*Olympia*. D'ailleurs, d'après le mécanisme de son talent dont j'ai essayé d'expliquer les rouages, le peintre doit forcément rendre avec une grande puissance un groupe d'objets inanimés.

Tel est l'œuvre d'Edouard Manet, tel est l'ensemble que le public sera, je l'espère, appelé à voir dans une des salles de l'Exposition universelle. Je ne puis penser que la foule restera aveugle et ironique devant ce tout harmonieux et complet dont je viens d'étudier brièvement les parties. Il y aura là une manifestation trop originale, trop humaine, pour que la vérité ne soit pas enfin victorieuse. Et que le public se dise surtout que ces tableaux représentent seulement six années d'efforts, et que l'artiste a trente-trois ans à peine. L'avenir est à lui; je n'ose moi-même l'enfermer dans le présent.

III

LE PUBLIC

Il me reste à étudier et à expliquer l'attitude du public devant les tableaux d'Edouard Manet. L'homme, l'artiste et les œuvres sont connus; il y a un autre élément, la foule, qu'il faut connaître, si l'on veut avoir dans son entier le singulier cas artistique que nous avons vu se produire. Le drame sera complet, nous tiendrons dans la main tous les fils des personnages, tous les détails de l'étrange aventure.

D'ailleurs, on se tromperait si l'on croyait que le peintre n'a rencontré aucune sympathie. Il est un paria pour le plus grand nombre, il est un peintre de talent pour un groupe qui augmente tous les jours. Dans ces derniers temps surtout, le mouvement en sa faveur a été plus large et plus marqué. J'étonnerais les rieurs, si je nommais certains hommes qui ont témoigné à l'artiste leur amitié et leur admiration. On tend certainement à l'accepter, et j'espère que ce sera là un fait accompli dans un temps très prochain.

Parmi ses confrères, il y a encore les aveugles qui rient sans comprendre, parce qu'ils voient rire les autres. Mais les véritables artistes n'ont jamais refusé à Edouard Manet de grandes qualités de peintre. Obéissant à leur propre tempérament, ils ont seulement fait les restrictions qu'ils devaient faire. S'ils sont coupables, c'est d'avoir toléré qu'un de leurs confrères, qu'un garçon de mérite et de sincérité fût bafoué de la plus indigne façon. Puisqu'ils voyaient clair, puisque eux, peintres, se rendaient compte des intentions du peintre nouveau, ils avaient charge, selon moi, d'imposer silence à la foule. J'ai toujours espéré qu'un d'eux se lèverait et dirait la vérité. Mais en France, dans ce pays de légèreté et de courage, on a une peur effroyable du ridicule; lorsque, dans une réunion, trois personnes se moquent de quelqu'un, tout le monde se met à rire, et s'il y a là des gens qui seraient portés à défendre la victime des railleurs, ils baissent les yeux humblement, lâchement, rougissant eux-mêmes, mal à l'aise, souriant à demi. Je suis sûr qu'Edouard Manet a dû faire de curieuses observations sur certains embarras subits éprouvés en face de lui par des personnes de sa connaissance.

Toute l'histoire de l'impopularité de l'artiste est là, et je me charge d'expliquer aisément les rires des uns et la lâcheté des autres.

Quand la foule rit, c'est presque toujours pour un rien. Voyez au théâtre : un acteur se laisse tomber, la salle entière est prise d'une gaieté convulsive; demain les spectateurs riront encore au souvenir de cette chute. Mettez dix personnes d'intelligence suffisante devant un tableau d'aspect neuf et original, et ces personnes, à elles dix, ne feront plus qu'un grand enfant; elles se pousseront du coude, elles commenteront l'œuvre de la façon la plus comique du monde. Les badauds arriveront à la file, grossissant le groupe; binetôt ce sera un véritable charivari, un accès de folie bête. Je n'invente rien. L'histoire artistique de notre temps est là

pour dire que ce groupe de badauds et de rieurs aveugles s'est formé devant les premières toiles de Decamps, de Delacroix, de Courbet. Un écrivain me contait dernièrement qu'autrefois, ayant eu le malheur de dire dans un salon que le talent de Decamps ne lui déplaisait pas, on l'avait mis impitoyablement à la porte. Car le rire gagne de proche en proche, et Paris, un beau matin, s'éveille en ayant un jouet de plus.

Alors, c'est une frénésie. Le public a un os à ronger. Et il y a toute une armée dont l'intérêt est d'entretenir la gaieté de la foule, et qui l'entretient d'une belle façon. Les caricaturistes s'emparent de l'homme et de l'œuvre; les chroniqueurs rient plus haut que les rieurs désintéressés. Au fond, ce n'est que du rire, ce n'est que du vent. Pas la moindre conviction, pas le plus petit souci de vérité. L'art est grave, il ennuie profondément; il faut bien l'égayer un peu, chercher une toile dans le Salon qu'on puisse tourner en ridicule. Et l'on s'adresse toujours à l'œuvre étrange qui est le fruit mûr d'une personnalité nouvelle.

Remontons à cette œuvre, cause des rires et des moqueries, et nous voyons que l'aspect plus ou moins particulier du tableau a seul amené cette gaieté folle. Telle attitude a été grosse de comique, telle couleur a fait pleurer de rire, telle ligne a rendu malade plus de cent personnes. Le public a seulement vu un sujet, et un sujet traité d'une certaine manière. Il regarde des œuvres d'art, comme les enfants regardent des images : pour s'amuser, pour s'égayer un peu. Les ignorants se moquent en toute confiance; les savants, ceux qui ont étudié l'art dans les écoles mortes, se fâchent de ne pas retrouver, en examinant l'œuvre nouvelle, les habitudes de leur foi et de leurs yeux. Personne ne songe à se mettre au véritable point de vue. Les uns ne comprennent rien, les autres comparent. Tous sont dévoyés, et alors la gaieté ou la colère monte à la gorge de chacun.

Je le répète, l'aspect seul est la cause de tout ceci. Le public n'a pas même cherché à pénétrer l'œuvre; il s'en est tenu, pour ainsi dire, à la surface. Ce qui le choque et l'irrite, ce n'est pas la constitution intime de l'œuvre, ce sont les apparences générales et extérieures. Si cela pouvait être, il accepterait volontiers la même image, présentée d'une autre façon.

L'originalité, voilà la grande épouvante. Nous sommes tous plus ou moins, à notre insu, des bêtes routinières qui passent avec entêtement dans le sentier où elles ont passé. Et toute nouvelle route nous fait peur, nous flairons des précipices inconnus, nous refusons d'avancer. Il nous faut toujours le même horizon; nous rions ou nous nous irritons des choses que nous ne connaissons pas. C'est pour cela que nous acceptons parfaitement les audaces adoucies, et que nous rejetons violemment ce qui nous dérange dans nos habitudes. Dès qu'une personnalité se produit, la défiance et l'effroi nous prennent, nous sommes comme des chevaux ombrageux qui se cabrent devant un arbre tombé en travers de la route, parce qu'ils ne s'expliquent pas la nature ni la cause de cet obstacle, et qu'ils ne cherchent pas d'ailleurs à se l'expliquer.

Ce n'est qu'une affaire d'habitude. A force de voir l'obstacle, l'effroi et la défiance diminuent. Puis il y a toujours quelque passant complaisant qui nous fait honte de notre colère et qui veut bien nous expliquer notre peur. Je désire simplement jouer le rôle modeste de ce passant auprès des personnes ombrageuses que les tableaux d'Edouard Manet tiennent cabrées et effrayées sur la route. L'artiste commence à se lasser de son métier d'épouvantail; malgré tout son courage, il sent les forces lui échapper devant l'irritation publique. Il est temps que la foule s'approche et se rende compte de ses terreurs ridicules.

D'ailleurs, il n'a qu'à attendre. La foule, je l'ai dit, est un grand enfant qui n'a pas la moindre conviction et qui finit toujours par accepter les gens qui s'imposent. L'histoire éternelle des talents bafoués, puis admirés jusqu'au fanatisme, se reproduira pour Edouard Manet. Il aura eu la destinée des maîtres, de Delacroix et de Courbet, par exemple. Il en est à ce point où la tempête des rires s'apaise, où le public a mal aux côtes et ne demande pas mieux que de redevenir sérieux. Demain, si ce n'est aujourd'hui, il sera compris et accepté, et si j'appuie sur l'attitude de la foule en face de chaque individualité qui se produit, c'est que l'étude de ce point est justement l'intérêt général de ces quelques pages.

On ne corrigera jamais le public de ses épouvantes. Dans huit jours, Edouard Manet sera peut-être oublié des rieurs qui auront trouvé un autre jouet. Qu'il se révèle un nouveau tempérament énergique, et vous entendrez les huées et les sifflets. Le dernier venu est toujours le monstre, la brebis galeuse du troupeau. L'histoire artistique de ces derniers temps est là pour prouver la vérité de ce fait, et la simple logique suffit pour faire prévoir qu'il se reproduira fatalement, tant que la foule ne voudra pas se mettre au seul point de vue qui permet de juger sainement une œuvre d'art.

Jamais le public ne sera juste envers les véritables artistes créateurs, s'il ne se contente pas de chercher uniquement dans une œuvre une libre traduction de la nature en un langage particulier et nouveau. N'est-il pas profondément triste, aujourd'hui, de songer qu'on a sifflé Delacroix, qu'on a désespéré ce génie qui a seulement triomphé dans la mort? Que pensent ses anciens détracteurs, et pourquoi n'avouent-ils pas tout haut qu'ils se sont montrés aveugles et inintelligents? Cela serait une leçon. Peut-être se déciderait-on à comprendre alors qu'il y a ni commune mesure, ni règles, ni nécessités d'aucune sorte, mais des hommes vivants, apportant une des libres expressions de la vie, donnant leur chair et leur sang, montant d'autant plus haut dans la gloire humaine qu'ils sont plus personnels et plus absolus. Et on irait droit, avec admiration et sympathie, aux toiles d'allures libres et étranges; ce seraient celles-là qu'on étudierait avec calme et attention, pour voir si une face du génie humain ne viendrait pas de s'y révéler. On passerait dédaigneusement devant les copies, devant les balbutiements des fausses personnalités, devant toutes ces images à un et deux sous, qui ne sont que des habiletés de la main. On voudrait trouver avant tout dans une œuvre d'art un accent humain, un coin vivant de la création, une manifestation nou-

velle de l'humanité mise en face des réalités de la nature.

Mais personne ne guide la foule, et que voulez-vous qu'elle fasse dans le grand vacarme des opinions contemporaines? L'art s'est, pour ainsi dire, fragmenté; le grand royaume, en se morcelant, a formé une foule de petites républiques. Chaque artiste a tiré la foule à lui, la flattant, lui donnant les jouets qu'elle aime, dorés et ornés de faveurs roses. L'art est ainsi devenu chez nous une vaste boutique de confiserie, où il y a des bonbons pour tous les goûts. Les peintres n'ont plus été que des décorateurs mesquins qui travaillent à l'ornementation de nos affreux appartements modernes; les meilleurs d'entre eux se sont faits antiquaires, ont volé un peu de sa manière à quelque grand maître mort, et il n'y a guère que les paysagistes, que les analystes de la nature qui soient demeurés de véritables créateurs. Ce peuple de décorateurs étroits et bourgeois fait un bruit de tous les diables; chacun d'eux a sa maigre théorie, chacun d'eux cherche à plaire et à vaincre. La foule adulée va de l'un à l'autre, s'amusant aujourd'hui aux mièvreries de celui-là, pour passer demain aux fausses énergies de celui-ci. Et ce petit commerce honteux, ces flatteries et ces admirations de pacotille se font un nom des prétendues lois sacrées de l'art. Pour une bonne femme en pain d'épices, on met la Grèce et l'Italie en jeu, on parle du beau, comme d'un monsieur que l'on connaîtrait et dont on serait l'ami respectueux.

Puis, viennent les critiques d'art qui jettent encore du trouble dans ce tumulte. Les critiques d'art sont des mélodistes qui tous, à la même heure, jouent leurs airs à la fois, n'entendant chacun que son instrument dans l'effroyable charivari qu'ils produisent. L'un veut de la couleur, l'autre du dessin, un troisième de la morale. Je pourrais nommer celui qui soigne sa phrase et qui se contente de tirer de chaque toile la description la plus pittoresque possible; et encore celui qui, à propos d'une femme étendue sur le dos, trouve le moyen de faire un discours démocratique; et encore celui qui tourne en couplets de vaudeville les plaisants jugements qu'il porte. La foule éperdue ne sait lequel écouter : Pierre dit blanc et Paul dit noir; si l'on croyait le premier, on effacerait le paysage de ce tableau, et si l'on croyait le second, on en effacerait les figures, de sorte qu'il ne resterait plus que le cadre, ce qui d'ailleurs serait une excellente mesure. Il n'y a ainsi aucune base à l'analyse; la vérité n'est pas une et complète; ce ne sont que des divagations plus ou moins raisonnables. Chacun se pose devant la même œuvre avec des dispositions d'esprit différentes, et chacun porte le jugement que lui souffle l'occasion ou la tournure de son esprit.

Alors la foule, voyant combien on s'entend peu dans le monde qui prétend avoir mission de la guider, se laisse aller à ses envies d'admirer ou de rire. Elle n'a ni méthode ni vue d'ensemble. Une œuvre lui plaît ou lui déplaît, voilà tout. Et observez que ce qui lui plaît est toujours ce qu'il y a de plus banal, ce qu'elle a coutume de voir chaque année. Nos artistes ne la gâtent pas; ils l'ont habituée à de telles fadeurs, à des mensonges si jolis, qu'elle refuse de toute sa puissance les vérités fortes. C'est là une simple affaire d'éducation. Quand un Delacroix paraît, on le siffle. Aussi pourquoi ne ressemble-t-il pas aux autres ! L'esprit français, cet esprit que je changerais volontiers aujourd'hui pour un peu de pesanteur, l'esprit français s'en mêle, et ce sont des gorges chaudes à réjouir les plus tristes.

Et voilà comme quoi une troupe de gamins a rencontré un jour Édouard Manet dans la rue, et a fait autour de lui l'émeute qui m'a arrêté, moi passant curieux et désintéressé. J'ai dressé mon procès-verbal tant bien que mal, donnant tort aux gamins, tâchant d'arracher l'artiste de leurs mains et de le conduire en lieu sûr. Il y avait là des sergents de ville, — pardon, des critiques d'art, — qui m'ont affirmé qu'on lapidait cet homme parce qu'il avait outrageusement souillé le temple du Beau. Je leur ai répondu que le destin avait sans doute déjà marqué au musée du Louvre la place future de l'*Olympia* et du *Déjeuner sur l'herbe*. Nous ne nous sommes pas entendus, et je me suis retiré, car les gamins commençaient à me regarder d'un air farouche.

FIN D'ÉDOUARD MANET

LE ROMAN EXPÉRIMENTAL

PRÉFACE

Cinq de ces études ont d'abord paru, traduites en russe, dans le *Messager de l'Europe* une revue de Saint-Pétersbourg. Les deux autres : *Du roman* et *De la critique,* ne sont que des recueils et des classements d'articles, publiés dans le *Bien public* et dans le *Voltaire.*

Qu'il me soit permis de témoigner publiquement toute ma gratitude à la grande nation qui a bien voulu m'accueillir et m'adopter, au moment où pas un journal, à Paris, ne m'acceptait et ne tolérait ma bataille littéraire. La Russie, dans une de mes terribles heures de gêne et de découragement, m'a rendu toute ma foi, toute ma force, en me donnant une tribune et un public, le plus lettré, le plus passionné des publics. C'est ainsi qu'elle m'a fait, en critique, ce que je suis maintenant. Je ne puis en parler sans émotion et je lui en garderai une éternelle reconnaissance.

Ce sont donc ici des articles de combat, des manifestes, si l'on veut, écrits dans la fougue même de l'idée, sans aucun raffinement de rhétorique. Ils devaient passer par une traduction, ce qui m'enlevait toute préoccupation de la forme. Ma première idée était de les récrire, avant de les publier en France. Mais, en les relisant, j'ai compris que je devais les laisser avec leurs négligences, avec le jet de leur style de géomètre, sous peine de les défigurer. Les voilà donc, tels qu'ils me sont revenus, encombrés de répétitions, lâchés souvent, ayant trop de simplicité dans l'allure et trop de sécheresse dans le raisonnement. Des doutes me prennent, peut-être trouvera-t-on là mes meilleures pages; car je suis plein de honte, lorsque je pense à l'énorme tas de rhétorique romantique, que j'ai déjà derrière moi.

ÉMILE ZOLA.

Médan, septembre 1880.

LE ROMAN EXPÉRIMENTAL

Dans mes études littéraires, j'ai souvent parlé de la méthode expérimentale appliquée au roman et au drame. Le retour à la nature, l'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique. Seulement, l'idée d'une littérature déterminée par la science, a pu surprendre, faute d'être précisée et comprise. Il me paraît donc utile de dire nettement ce qu'il faut entendre, selon moi, par le roman expérimental.

Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner les citations qui me seront nécessaires. Ce ne sera donc qu'une compilation de textes; car je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique.

Ce qui a déterminé mon choix et l'a arrêté sur l'*Introduction*, c'est que précisément la médecine, aux yeux d'un grand nombre, est encore un art, comme le roman. Claude Bernard a, toute sa vie, cherché et combattu pour faire entrer la médecine dans une voie scientifique. Nous assistons là aux balbutiements d'une science se dégageant peu à peu de l'empirisme pour se fixer dans la vérité, grâce à la méthode expérimentale. Claude Bernard démontre que cette méthode appliquée dans l'étude des corps bruts, dans la chimie et dans la physique, doit l'être également dans l'étude des corps vivants, en physiologie et en médecine. Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout.

Pour plus de clarté, je crois devoir résumer brièvement ici l'*Introduction*. On saisira mieux les applications que je ferai des textes, en connaissant le plan de l'ouvrage et les matières dont il traite.

Claude Bernard, après avoir déclaré que la médecine entre désormais dans la voie scientifique en s'appuyant sur la physiologie, et grâce à la méthode expérimentale, établit d'abord les différences qui existent entre les sciences d'observation et les sciences d'expérimentation. Il en arrive à conclure que l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée. Tout le raisonnement expérimental est basé sur le doute, car l'expérimentateur doit n'avoir aucune idée préconçue devant la nature et garder toujours sa liberté d'esprit. Il accepte simplement les phénomènes qui se produisent, lorsqu'ils sont prouvés.

Ensuite, dans la deuxième partie, il aborde son véritable sujet, en démontrant que la spontanéité des corps vivants ne s'oppose pas à l'emploi de l'expérimentation. La différence vient uniquement de ce qu'un corps brut se trouve dans le milieu extérieur et commun, tandis que les éléments des organismes supérieurs baignent dans un milieu intérieur et perfectionné, mais doué de propriétés physico-chimiques constantes, comme le milieu extérieur Dès lors, il y a un déterminisme absolu dans les conditions d'existence des phénomènes naturels, aussi bien pour les corps vivants que pour les corps bruts. Il appelle « déterminisme » la cause qui détermine l'apparition des phénomènes. Cette cause prochaine, comme il la nomme, n'est rien autre chose que la condition physique et matérielle de l'existence ou de la manifestation des phénomènes. Le but de la méthode expérimentale, le terme de toute recherche scientifique, est donc identique pour les corps vivants et pour les corps bruts : il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène. La science expérimentale ne doit pas s'inquiéter du *pourquoi* des choses; elle explique le *comment*, pas davantage.

Après avoir exposé les considérations expérimentales communes aux êtres vivants et aux corps bruts, Claude Bernard passe aux considérations expérimentales spéciales aux êtres vivants. La grande et unique différence est qu'il y

a, dans l'organisme des êtres vivants, à considérer un ensemble harmonique des phénomènes. Il traite ensuite de la pratique expérimentale sur les êtres vivants, de la vivisection, des conditions anatomiques préparatoires, du choix des animaux, de l'emploi du calcul dans l'étude des phénomènes, enfin du laboratoire du physiologiste.

Puis, dans la dernière partie de l'*Introduction*, Claude Bernard donne des exemples d'investigation expérimentale physiologique, pour appuyer les idées qu'il a formulées. Il fournit ensuite des exemples de critique expérimentale physiologique. Et il termine en indiquant les obstacles phylosophiques que rencontre la médecine expérimentale. Au premier rang, il met la fausse application de la physiologie à la médecine, l'ignorance scientifique, ainsi que certaines illusions de l'esprit médical. D'ailleurs, il conclut en disant que la médecine empirique et la médecine expérimentale, n'étant point incompatibles, doivent être, au contraire, inséparables l'une de l'autre. Le dernier mot du livre est que la médecine expérimentale ne répond à aucune doctrine médicale ni à aucun système philosophique.

Telle est, en très gros, la carcasse de l'*Introduction*, dépouillée de sa chair. J'espère que ce rapide exposé suffira pour combler les trous que ma façon de procéder va fatalement produire; car, naturellement, je ne prendrai à l'œuvre que les citations nécessaires pour définir et commenter le roman expérimental. Je le répète, ce n'est ici qu'un terrain sur lequel je m'appuie, et le terrain le plus riche en arguments et en preuves de toutes sortes. La médecine expérimentale qui bégaye peut seule nous donner une idée exacte de la littérature expérimentale qui, dans l'œuf encore, n'en est pas même au bégayement.

I

Avant tout, la première question qui se pose est celle-ci : en littérature, où jusqu'ici l'observation paraît avoir été seule employée, l'expérience est-elle possible?

Claude Bernard discute longuement sur l'observation et sur l'expérience. Il existe d'abord une ligne de démarcation bien nette. La voici : « On donne le nom d'*observateur* à celui qui applique les procédés d'investigations simples ou complexes à l'étude des phénomènes qu'il ne fait pas varier et qu'il recueille par conséquent tels que la nature les lui offre ; on donne le nom d'*expérimentateur* à celui qui emploie les procédés d'investigations simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas. » Par exemple, l'astronomie est une science d'observation, parce qu'on ne conçoit pas un astronome agissant sur les astres ; tandis que la chimie est une science d'expérimentation, car le chimiste agit sur la nature et la modifie. Telle est, selon Claude Bernard, la seule distinction vraiment importante qui sépare l'observateur de l'expérimentateur.

Je ne puis le suivre dans sa discussion des différentes définitions données jusqu'à ce jour. Comme je l'ai dit, il finit par conclure que l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée. Je cite : « Dans la méthode expérimentale, la recherche des faits, c'est-à-dire l'investigation, s'accompagne toujours d'un raisonnement, de sorte que, le plus ordinairement, l'expérimentateur fait une expérience pour contrôler ou vérifier la valeur d'une idée expérimentale. Alors, on peut dire que, dans ce cas, l'expérience est une observation provoquée dans un but de contrôle. »

Du reste, pour arriver à déterminer ce qu'il peut y avoir d'observation et d'expérimentation dans le roman naturaliste, je n'ai besoin que des passages suivants :

« L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature... Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue... Dès le moment où le résultat de l'expérience se manifeste, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et qu'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors disparaître ou plutôt se transformer instantanément en observateur; et ce n'est qu'après qu'il aura constaté les résultats de l'expérience absolument comme ceux d'une observation ordinaire, que son esprit reviendra pour raisonner, comparer et juger si l'hypothèse expérimentale est vérifiée ou infirmée par ces mêmes résultats. »

Tout le mécanisme est là. Il est un peu compliqué, et Claude Bernard est amené à dire : « Quand tout cela se passe à la fois dans la tête d'un savant qui se livre à l'investigation dans une science aussi confuse que l'est encore la médecine, alors il y a un enchevêtrement tel, entre ce qui résulte de l'observation et ce qui appartient à l'expérience, qu'il serait impossible et d'ailleurs inutile de vouloir analyser dans leur mélange inextricable chacun de ces termes. » En somme, on peut dire que l'observation « montre » et que l'expérience « instruit ».

Eh bien! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience « pour



Mais voilà que le besoin nous prend d'analyser la colère et l'amour.

8

voir », comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot, dans *la Cousine Bette*, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société; et un roman expérimental, *la Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.

Sans doute, nous sommes loin ici des certitudes de la chimie et même de la physiologie. Nous ne connaissons point encore les réactifs qui décomposent les passions et qui permettent de les analyser. Souvent, dans cette étude, je rappellerai ainsi que le roman expérimental est plus jeune que la médecine expérimentale, laquelle pourtant est à peine née. Mais je n'entends pas constater les résultats acquis, je désire simplement exposer clairement une méthode. Si le romancier expérimental marche encore à tâtons dans la plus obscure et la plus complexe des sciences, cela n'empêche pas cette science d'exister. Il est indéniable que le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation.

D'ailleurs, cette opinion n'est pas seulement la mienne, elle est également celle de Claude Bernard. Il dit quelque part : « Dans la pratique de la vie, les hommes ne font que faire des expériences les uns sur les autres. » Et, ce qui est plus concluant, voici toute la théorie du roman expérimental. « Quand nous raisonnons sur nos propres actes, nous avons un guide certain, parce que nous avons conscience de ce que nous pensons et de ce que nous sentons. Mais si nous voulons juger les actes d'un autre homme et savoir les mobiles qui le font agir, c'est tout différent. Sans doute, nous avons devant les yeux les mouvements de cet homme et ses manifestations qui sont, nous en sommes sûrs, les modes d'expression de sa sensibilité et de sa volonté. De plus, nous admettons encore qu'il y a un rapport nécessaire entre les actes et leur cause; mais quelle est cette cause? Nous ne la sentons pas en nous, nous n'en avons pas conscience comme quand il s'agit de nous-mêmes; nous sommes donc obligés de l'interpréter, de la supposer d'après les mouvements que nous voyons et les paroles que nous entendons. Alors nous devons contrôler les actes de cet homme les uns par les autres; nous considérons comment il agit dans telle circonstance, et, en un mot, nous recourons à la méthode expérimentale. » Tout ce que j'ai avancé plus haut est résumé dans cette dernière phrase, qui est d'un savant.

Je citerai encore cette image de Claude Bernard, qui m'a beaucoup frappé : « L'expérimentateur est le juge d'instruction de la nature. » Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions.

Mais voyez quelle première clarté jaillit, lorsqu'on se place à ce point de vue de la méthode expérimentale appliquée dans le roman, avec toute la rigueur scientifique que la matière supporte aujourd'hui. Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque. Eh bien! avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. Ainsi, sans avoir à recourir aux questions de la forme, du style, que j'examinerai plus tard, je constate dès maintenant que nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale. Si l'on se reporte à cette définition : « L'observation montre, l'expérience instruit », nous pouvons dès maintenant réclamer pour nos livres cette haute leçon de l'expérience.

L'écrivain, loin d'être diminué, grandit ici singulièrement. Une expérience, même la plus simple, est toujours basée sur une idée, née elle-même d'une observation. Comme le dit Claude Bernard : « L'idée expérimentale n'est point arbitraire ni purement imaginaire; elle doit toujours avoir un point d'appui dans la réalité observée, c'est-à-dire dans la nature. » C'est sur cette idée et sur le doute qu'il base toute la méthode. « L'apparition de l'idée expérimentale, dit-il plus loin, est toute spontanée, et sa nature est toute individuelle; c'est un sentiment particulier, un *quid proprium*, qui constitue l'originalité, l'invention ou le génie de chacun. » Ensuite, il fait du doute le grand levier scientifique. « Le douteur est le vrai savant; il ne doute que de lui-même et de ses interprétations, mais il croit à la science; il admet même, dans les sciences expérimentales, un critérium ou un principe absolu, le déterminisme des phénomènes, qui est absolu aussi bien dans les phénomènes des corps vivants que

dans ceux des corps bruts. » Ainsi donc, au lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. Puis, lorsqu'il aura discuté et arrêté le plan de cette expérience, il en jugera à chaque minute les résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes au déterminisme des phénomènes. Il est parti du doute pour arriver à la connaissance absolue ; et il ne cesse de douter que lorsque le mécanisme de la passion, démontée et remontée par lui, fonctionne selon les lois fixées par la nature. Il n'y a pas de besogne plus large ni plus libre pour l'esprit humain. Nous verrons plus loin les misères des scolastiques, des systématiques et des théoriciens de l'idéal, à côté du triomphe des expérimentateurs.

Je résume cette première partie en répétant que les romanciers naturalistes observent et expérimentent, et que toute leur besogne naît du doute où ils se placent en face des vérités mal connues, des phénomènes inexpliqués, jusqu'à ce qu'une idée expérimentale éveille brusquement un jour leur génie et les pousse à instituer une expérience, pour analyser les faits et s'en rendre les maîtres.

II

Telle est donc la méthode expérimentale. Mais on a nié longtemps que cette méthode pût être appliquée aux corps vivants. C'est ici le point important de la question, que je vais examiner avec Claude Bernard. Le raisonnement sera ensuite des plus simples : si la méthode expérimentale a pu être portée de la chimie et de la physique dans la physiologie et la médecine, elle peut l'être de la physiologie dans le roman naturaliste.

Cuvier, pour ne citer que ce savant, prétendait que l'expérimentation, applicable aux corps bruts, ne l'était pas aux corps vivants ; la physiologie, selon lui, devait être purement une science d'observation et de déduction anatomique. Les vitalistes admettent encore une force vitale, qui serait, dans les corps vivants, en lutte incessante avec les forces physico-chimiques et qui neutraliserait leur action. Claude Bernard, au contraire, nie toute force mystérieuse et affirme que l'expérimentation est applicable partout. « Je me propose, dit-il, d'établir que la science des phénomènes de la vie ne peut avoir d'autres bases que la science des phénomènes des corps bruts, et qu'il n'y a, sous ce rapport, aucune différence entre les principes des sciences biologiques et ceux des sciences physico-chimiques. En effet, le but que se propose la méthode expérimentale est la même partout ; il consiste à rattacher par l'expérience les phénomènes naturels à leurs conditions d'existence ou à leurs causes prochaines. »

Il me paraît inutile d'entrer dans les explications et les raisonnements compliqués de Claude Bernard. J'ai dit qu'il insistait sur l'existence d'un milieu intérieur chez l'être vivant. « Dans l'expérimentation sur les corps bruts, dit-il, il n'y a à tenir compte que d'un seul milieu, c'est le milieu cosmique extérieur ; tandis que, chez les êtres vivants élevés, il y a au moins deux milieux à considérer : le milieu extérieur ou extra-organique, et le milieu intérieur ou intra-organique. La complexité due à l'existence d'un milieu organique intérieur est la seule raison des grandes difficultés que nous rencontrons dans la détermination expérimentale des phénomènes de la vie et dans l'application des moyens capables de la modifier. » Et il part de là pour établir qu'il y a des lois fixes pour les éléments physiologiques plongés dans le milieu intérieur, comme il y a des lois fixes pour les éléments chimiques qui baignent dans le milieu extérieur. Dès lors, on peut expérimenter sur l'être vivant comme sur le corps brut ; il s'agit seulement de se mettre dans les conditions voulues.

J'insiste, parce que, je le répète, le point important de la question est là. Claude Bernard, en parlant des vitalistes, écrit ceci : « Ils considèrent la vie comme une influence mystérieuse et surnaturelle qui agit arbitrairement en s'affranchissant de tout déterminisme, et ils taxent de matérialistes tous ceux qui font des efforts pour ramener les phénomènes vitaux à des conditions organiques et physico-chimiques déterminées. Ce sont là des idées fausses qu'il n'est pas facile d'extirper une fois qu'elles ont pris droit de domicile dans un esprit ; les progrès seuls de la science les feront disparaître. » Et il pose cet axiome : « Chez les êtres vivants aussi bien que dans les corps bruts, les conditions d'existence de tout phénomène sont déterminés d'une façon absolue. »

Je me borne pour ne pas trop compliquer le raisonnement. Voilà donc le progrès de la science. Au siècle dernier, une application plus exacte de la méthode expérimentale, crée la chimie et la physique, qui se dégagent de l'irrationnel et du surnaturel. On découvre qu'il y a des lois fixes, grâce à l'analyse ; on se rend maître des phénomènes. Puis, un nouveau pas est franchi. Les corps vivants, dans lesquels les vitalistes admettaient encore une influence mystérieuse, sont à leur tour ramenés et réduits au mécanisme général de la matière. La science prouve que les conditions d'existence de tout phénomène sont les mêmes dans les corps vivants que dans les corps bruts ; et, dès lors, la physiologie prend peu à peu les certitudes de la chimie et de la physique. Mais va-t-on s'arrêter là? Evidemment non. Quand on aura prouvé que le corps de l'homme est une machine, dont on pourra un jour démonter et remonter les rouages au gré de l'expérimentateur, il faudra bien passer aux actes passionnels et intellectuels de l'homme. Dès lors, nous entrerons dans le domaine qui, jusqu'à présent, appartenait à la philosophie et à la littérature ; ce sera la conquête décisive par la science des hypothèses des philosophes et des écrivains. On a la chimie et la physique expérimentales ; on aura la physiologie expérimentale ; plus tard encore, on aura le roman expérimental. C'est là une progression qui s'impose et dont le dernier terme

est facile à prévoir dès aujourd'hui. Tout se tient, il fallait partir du déterminisme des corps bruts pour arriver au déterminisme des corps vivants; et, puisque des savants, comme Claude Bernard, démontrent maintenant que des lois fixes régissent le corps humain, on peut annoncer, sans crainte de se tromper, l'heure où les lois de la pensée et des passions seront formulées à leur tour. Un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cerveau de l'homme.

Cette opinion se trouve dans l'*Introduction*. Je ne saurais trop répéter que je prends tous mes arguments dans Claude Bernard. Après avoir expliqué que des phénomènes tout à fait spéciaux peuvent être le résultat de l'union ou de l'association de plus en plus complexe des éléments organisés, il écrit ceci : « Je suis persuadé que les obstacles qui entourent l'étude expérimentale des phénomènes psychologiques sont en grande partie dus à des difficultés de cet ordre; car, malgré leur nature merveilleuse et la délicatesse de leurs manifestations, il est impossible, selon moi, de ne pas faire rentrer les phénomènes cérébraux, comme tous les phénomènes des corps vivants. dans les lois d'un déterminisme scientifique. » Cela est clair. Plus tard, sans doute, la science trouvera ce déterminisme de toutes les manifestations cérébrales et sensuelles de l'homme.

Dès ce jour, la science entre donc dans notre domaine, à nous romanciers, qui sommes à cette heure des analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale. Nous continuons, par nos observations et nos expériences, la besogne du physiologiste, qui a continué celle du physicien et du chimiste. Nous faisons en quelque sorte de la psychologie scientifique, pour compléter la physiologie scientifique; et nous n'avons, pour achever l'évolution, qu'à apporter dans nos études de la nature et de l'homme l'outil décisif de la méthode expérimentale. En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants. Le déterminisme domine tout. C'est l'investigation scientifique, c'est le raisonnement expérimental qui combat une à une les hypothèses des idéalistes, et qui remplace les romans de pure imagination par les romans d'observation et d'expérimentation.

Certes, je n'entends pas ici formuler des lois. Dans l'état actuel de la science de l'homme, la confusion et l'obscurité sont encore trop grandes pour qu'on se risque à la moindre synthèse. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il y a un déterminisme absolu pour tous les phénomènes humains. Dès lors, l'investigation est un devoir. Nous avons la méthode, nous devons aller en avant, si même une vie entière d'efforts n'aboutissait qu'à la conquête d'une parcelle de vérité. Voyez la physiologie : Claude Bernard a fait de grandes découvertes, et il est mort en avouant qu'il ne savait rien ou presque rien. A chaque page, il confesse les difficultés de sa tâche. « Dans les relations phénoménales, dit-il, telles que la nature nous les offre, il règne toujours une complexité plus ou moins grande. Sous ce rapport, la complexité des phénomènes minéraux est beaucoup moins grande que celle des phénomènes vitaux; c'est pourquoi les sciences qui étudient les corps bruts sont parvenues plus vite à se constituer. Dans les corps vivants, les phénomènes sont d'une complexité énorme, et de plus la mobilité des propriétés vitales les rend beaucoup plus difficiles à saisir et à déterminer. » Que dire alors des difficultés que doit rencontrer le roman expérimental, qui prend à la physiologie ses études sur les organes les plus complexes et les plus délicats, qui traite des manifestations les plus élevées de l'homme, comme individu et comme membre social? Evidemment, l'analyse se complique devantage. Donc, si la physiologie se constitue aujourd'hui, il est naturel que le roman expérimental en soit seulement à ses premiers pas. On le prévoit comme une conséquence fatale de l'évolution scientifique du siècle; mais il est impossible de le baser sur des lois certaines. Quand Claude Bernard parle des « vérités restreintes et précaires de la science biologique », on peut bien confesser que les vérités de la science de l'homme, au point de vue du mécanisme intellectuel et passionnel, sont plus précaires et plus restreintes encore. Nous balbutions, nous sommes les derniers venus; mais cela ne doit être qu'un aiguillon de plus pour nous pousser à des études exactes, du moment que nous avons l'outil, la méthode expérimentale, et que notre but est très net, connaître le déterminisme des phénomènes et nous rendre maîtres de ces phénomènes.

Sans me risquer à formuler des lois, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu. Il faudrait aborder les théories de Darwin; mais ceci n'est qu'une étude générale sur la méthode expérimentale appliquée au roman, et je me perdrais, si je voulais entrer dans les détails. Je dirai simplement un mot des milieux. Nous venons de voir l'importance décisive donnée par Claude Bernard à l'étude du milieu intra-organique, dont on doit tenir compte, si l'on veut trouver le déterminisme des phénomènes chez les êtres vivants. Eh bien! dans l'étude d'une famille, d'un groupe d'êtres vivants, je crois que le milieu social a également une importance capitale. Un jour, la physiologie nous expliquera sans doute le mécanisme de la pensée et des passions; nous saurons comment fonctionne la machine individuelle de l'homme, comment il pense, comment il aime, comment il va de la raison à la passion et à la folie; mais ces phénomènes, ces faits du mécanisme des organes agissant sous l'influence du milieu intérieur, ne se produisent pas au dehors isolément et dans le vide. L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors, pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société. Pour le physiologiste, le milieu extérieur et le milieu intérieur sont purement chimiques et physiques, ce qui lui permet d'en trouver les lois aisément. Nous n'en sommes pas à pouvoir prouver que le milieu social n'est, lui aussi, que chimique et

physique. Il l'est à coup sûr, ou plutôt il est le produit variable d'un groupe d'êtres vivants, qui, eux, sont absolument soumis aux lois physiques et chimiques qui régissent aussi bien les corps vivants que les corps bruts. Dès lors, nous verrons qu'on peut agir sur le milieu social, en agissant sur les phénomènes dont on se sera rendu maître chez l'homme. Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. Ainsi donc, nous nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société.

Ces idées générales suffisent pour nous guider aujourd'hui. Plus tard, lorsque la science aura marché, lorsque le roman expérimental aura donné des résultats décisifs, quelque critique précisera ce que je ne fais qu'indiquer aujourd'hui.

D'ailleurs, Claude Bernard confesse combien est difficile l'application de la méthode expérimentale aux êtres vivants. « Le corps vivant, dit-il, surtout chez les animaux élevés, ne tombe jamais en indifférence physico-chimique avec le milieu extérieur, il possède un mouvement incessant, une évolution organique en apparence spontanée et constante, et bien que cette évolution ait besoin des circonstances extérieures pour se manifester, elle en est cependant indépendante dans sa marche et dans sa modalité. » Et il conclut comme je l'ai dit : « En résumé, c'est seulement dans les conditions physico-chimiques du milieu intérieur que nous trouverons le déterminisme des phénomènes extérieurs de la vie. » Mais quelles que soient les complexités qui se présentent, et lors même que des phénomènes spéciaux se produisent, l'application de la méthode expérimentale reste rigoureuse. « Si les phénomènes vitaux ont une complexité et une apparente différence de ceux des corps bruts, ils n'offrent cette différence qu'en vertu des conditions déterminées ou déterminables qui leur sont propres. Donc, si les sciences vitales doivent différer des autres par leurs applications et par leurs lois spéciales, elles ne s'en distinguent pas par la méthode scientifique. »

Il me faut dire encore un mot des limites que Claude Bernard trace à la science. Pour lui, nous ignorerons toujours le *pourquoi* des choses ; nous ne pouvons savoir que le *comment*. C'est ce qu'il exprime en ces termes : « La nature de notre esprit nous porte à chercher l'essence ou le *pourquoi* des choses. En cela, nous visons plus loin que le but qu'il nous est donné d'atteindre ; car l'expérience nous apprend bientôt que nous ne devons pas aller au delà du *comment*, c'est-à-dire au delà de la cause prochaine ou des conditions d'existence des phénomènes. » Plus loin il donne cet exemple : « Si nous ne pouvons savoir *pourquoi* l'opium et ses alcaloïdes font dormir, nous pourrons connaître le mécanisme de ce sommeil et savoir *comment* l'opium ou ses principes font dormir ; car le sommeil n'a lieu que parce que la substance active va se mettre en contact avec certains éléments organiques qu'elle modifie. » Et la conclusion pratique est celle-ci : « La science a précisément le privilège de nous apprendre ce que nous ignorons, en substituant la raison et l'expérience au sentiment, et en nous montrant clairement la limite de notre connaissance actuelle. Mais, par une merveilleuse compensation, à mesure que la science rabaisse ainsi notre orgueil, elle augmente notre puissance. » Toutes ces considérations sont strictement applicables au roman expérimental. Pour ne point s'égarer dans les spéculations philosophiques, pour remplacer les hypothèses idéalistes par la lente conquête de l'inconnu, il doit s'en tenir à la recherche du *comment* des choses. C'est là son rôle exact, et c'est de là qu'il tire, comme nous allons le voir, sa raison d'être et sa morale.

J'en suis donc arrivé à ce point : le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu ; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie. Maintenant, je passe à la grande question d'application et de morale.

III

Le but de la méthode expérimentale, en physiologie et en médecine, est d'étudier les phénomènes pour s'en rendre maître. Claude Bernard, à chaque page de l'*Introduction*, revient sur cette idée. Comme il le déclare : « Toute la philosophie naturelle se résume en cela : connaître la loi des phénomènes. Tout le problème expérimental se réduit à ceci : prévoir et diriger les phénomènes. » Plus loin, il donne un exemple : « Il ne suffira pas au médecin expérimentateur comme au médecin empirique de savoir que le quinquina guérit la fièvre ; mais ce qu'il lui importe surtout, c'est de savoir ce que c'est que la fièvre et de se rendre compte du mécanisme par lequel le quinquina la guérit. Tout cela importe au médecin expérimentateur, parce que, dès qu'il le saura, le fait de guérison de la fièvre par le quinquina ne sera plus un fait empirique et isolé, mais un fait scientifique. Ce fait se rattachera alors à des conditions qui le relieront à d'autres phénomènes, et nous serons conduits ainsi à la connaissance des lois de l'organisme et à la possibilité d'en régler les manifestations. » L'exemple devient frappant dans le cas de la gale. « Aujourd'hui que la cause de la gale est connue et déterminée expérimentalement, tout est devenu scientifique, et l'empirisme a disparu... On guérit toujours et sans exception,

quand on se place dans les conditions expérimentales connues pour atteindre ce but. »

Donc tel est le but, telle est la morale, dans la physiologie et dans la médecine expérimentales : se rendre maître de la vie pour la diriger. Admettons que la science ait marché, que la conquête de l'inconnu soit complète : l'âge scientifique que Claude Bernard a vu en rêve sera réalisé. Dès lors, le médecin sera maître des maladies ; il guérira à coup sûr, il agira sur les corps vivants pour le bonheur et pour la vigueur de l'espèce. On entrera dans un siècle où l'homme tout-puissant aura asservi la nature et utilisera ses lois pour faire régner sur cette terre la plus grande somme de justice et de liberté possible. Il n'y a pas de but plus noble, plus haut, plus grand. Notre rôle d'être intelligent est là : pénétrer le pourquoi des choses, pour devenir supérieur aux choses et les réduire à l'état de rouages obéissants.

Eh bien ! ce rêve du physiologiste et du médecin expérimentateur est aussi celui du romancier qui applique à l'étude naturelle et sociale de l'homme la méthode expérimentale. Notre but est le leur ; nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger. Nous sommes, en un mot, des moralistes expémentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible. Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. Quand les temps auront marché, quand on possédera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social. C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas, je le répète, de travail plus noble ni d'une application plus large. Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain ?

Que l'on compare un instant la besogne des romanciers idéalistes à la nôtre ; et ici ce mot d'idéalistes indique les écrivains qui sortent de l'observation et de l'expérience pour baser leurs œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel, qui admettent en un mot des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes. Claude Bernard répondra encore pour moi : « Ce qui distingue le raisonnement expérimental du raisonnement scolastique, c'est la fécondité de l'un et la stérilité de l'autre. C'est précisément le scolastique qui croit avoir la certitude absolue qui n'arrive à rien ; cela se conçoit, puisque, par un principe absolu, il se place en dehors de la nature dans laquelle tout est relatif. C'est au contraire l'expérimentateur qui doute toujours et qui ne croit posséder la certitude absolue sur rien, qui arrive à maîtriser les phénomènes qui l'entourent et à étendre sa puissance sur la nature. » Tout à l'heure, je reviendrai sur cette question de l'idéal, qui n'est, en somme, que la question de l'indéterminisme. Claude Bernard dit avec raison : « La conquête intellectuelle de l'homme consiste à faire diminuer et à refouler l'indéterminisme, à mesure qu'à l'aide de la méthode expérimentale il gagne du terrain sur le déterminisme. » Notre vraie besogne est là, à nous romanciers expérimentateurs, aller du connu à l'inconnu, pour nous rendre maîtres de la nature ; tandis que les romanciers idéalistes restent de parti pris dans l'inconnu, par toutes sortes de préjugés religieux et philosophiques, sous le prétexte stupéfiant que l'inconnu est plus noble et plus beau que le connu. Si notre besogne, parfois cruelle, si nos tableaux terribles avaient besoin d'être excusés, je trouverais encore chez Claude Bernard cet argument décisif. « On n'arrivera jamais à des généralisations vraiment fécondes et lumineuses sur les phénomènes vitaux qu'autant qu'on aura expérimenté soi-même et remué dans l'hôpital, l'amphithéâtre et le laboratoire, le terrain fétide ou palpitant de la vie... S'il fallait donner une comparaison qui exprimât mon sentiment sur la science de la vie, je dirais que c'est un salon superbe, tout resplendissant de lumière, dans lequel on ne peut parvenir qu'en passant par une longue et affreuse cuisine. »

J'insiste sur ce mot que j'ai employé de moralistes expérimentateurs appliqué aux romanciers naturalistes. Une page de l'*Introduction* m'a surtout frappé, celle où l'auteur parle du *circulus* vital. Je cite : « Les organes musculaires et nerveux entretiennent l'activité des organes qui préparent le sang ; mais le sang à son tour nourrit les organes qui le produisent. Il y a là une solidarité organique ou sociale qui entretient une sorte de mouvement perpétuel, jusqu'à ce que le dérangement ou la cessation d'action d'un élément vital nécessaire ait rompu l'équilibre ou amené un trouble ou un arrêt dans le jeu de la machine animale. Le problème du médecin expérimentateur consiste donc à trouver le déterminisme simple d'un dérangement organique, c'est-à-dire à saisir le phénomène initial... Nous verrons comment une dislocation de l'organisme ou un dérangement des plus complexes en apparence peut être ramené à un déterminisme simple initial qui provoque ensuite les déterminismes les plus complexes. » Il n'y a encore ici qu'à changer les mots de médecin expérimentateur, par ceux de romancier expérimentateur, et tout ce passage s'applique exactement à notre littérature naturaliste. Le circulus social est identique au circulus vital : dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d'autres sont atteints, et qu'une maladie très complexe se déclare. Dès lors, dans nos romans, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous procédons comme le médecin expérimentateur, nous tâchons de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme

complexe dont l'action a suivi. Je reprends l'exemple du baron Hulot, dans *la Cousine Bette*. Voyez le résultat final, le dénouement du roman : une famille entière détruite, toutes sortes de drames secondaires se produisant, sous l'action du tempérament amoureux de Hulot. C'est là, dans ce tempérament, que se trouve le déterminisme initial. Un membre, Hulot, se gangrène, et aussitôt tout se gâte autour de lui, le circulus social se détraque, la santé de la société se trouve compromise. Aussi, comme Balzac a insisté sur la figure du baron Hulot, comme il l'a analysée avec un soin scrupuleux ! L'expérience porte avant tout sur lui, parce qu'il s'agissait de se rendre maître du phénomène de cette passion pour la diriger; admettez qu'on puisse guérir Hulot, ou du moins le contenir et le rendre inoffensif, tout de suite le drame n'a plus de raison d'être, on rétablit l'équilibre, ou pour mieux dire la santé dans le corps social. Donc, les romanciers naturalistes sont bien en effet des moralistes expérimentateurs.

Et j'arrive ainsi au gros reproche dont on croit accabler les romanciers naturalistes en les traitant de fatalistes. Que de fois on a voulu nous prouver que, du moment où nous n'acceptions pas le libre arbitre, du moment où l'homme n'était plus pour nous qu'une machine animale agissant sous l'influence de l'hérédité et des milieux, nous tombions à un fatalisme grossier, nous ravalions l'humanité au rang d'un troupeau marchant sous le bâton de la destinée! Il faut préciser : nous ne sommes pas fatalistes, nous sommes déterministes, ce qui n'est point la même chose. Claude Bernard explique très bien les deux termes : « Nous avons donné le nom de déterminisme à la cause prochaine ou déterminante des phénomènes. Nous n'agissons jamais sur l'essence des phénomènes de la nature, mais seulement sur leur déterminisme, et par cela seul que nous agissons sur lui, le déterminisme diffère du fatalisme sur lequel on ne saurait agir. Le fatalisme suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendant de ses conditions, tandis que le déterminisme est la condition nécessaire d'un phénomène dont la manifestation n'est pas forcée. Une fois que la recherche du déterminisme des phénomènes est posée comme le principe fondamental de la méthode expérimentale, il n'y a plus ni matérialisme, ni spiritualisme, ni matière brute, ni matière vivante; il n'y a que des phénomènes dont il faut déterminer les conditions, c'est-à-dire les circonstances qui jouent par rapport à ces phénomènes le rôle de cause prochaine. » Ceci est décisif. Nous ne faisons qu'appliquer cette méthode dans nos romans, et nous sommes donc des déterministes qui, expérimentalement, cherchent à déterminer les conditions des phénomènes, sans jamais sortir, dans notre investigation, des lois de la nature. Comme le dit très bien Claude Bernard, du moment où nous pouvons agir, et où nous agissons sur le déterminisme des phénomènes, en modifiant les milieux par exemple, nous ne sommes pas des fatalistes.

Voilà donc le rôle moral du romancier expérimentateur bien défini. Souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles. Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui. Cent fois, s'il le faut, il répètera l'expérience devant le public, il l'expliquera, mais il n'aura ni à s'indigner, ni à approuver personnellement : telle est la vérité, tel est le mécanisme des phénomènes; c'est à la société de produire toujours ou de ne plus produire ce phénomène, si le résultat en est utile ou dangereux. On ne conçoit pas, je l'ai dit ailleurs, un savant se fâchant contre l'azote, parce que l'azote est impropre à la vie; il supprime l'azote, quand il est nuisible, et pas davantage. Comme notre pouvoir n'est pas le même que celui de ce savant, comme nous sommes des expérimentateurs sans être des praticiens, nous devons nous contenter de chercher le déterminisme des phénomènes sociaux, en laissant aux législateurs, aux hommes d'application, le soin de diriger tôt ou tard ces phénomènes, de façon à développer les bons et à réduire les mauvais, au point de vue de l'utilité humaine.

Je résume notre rôle de moralistes expérimentateurs. Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée. Et voyez, à côté de la nôtre, la besogne des écrivains idéalistes, qui s'appuient sur l'irrationnel et le surnaturel, et dont chaque élan est suivi d'une chute profonde dans le chaos métaphysique. C'est nous qui avons la force, c'est nous qui avons la morale.

IV

Ce qui m'a fait choisir l'*Introduction*, je l'ai dit, c'est que la médecine est encore regardée par beaucoup de personnes comme un art. Claude Bernard prouve qu'elle doit être une science, et nous assistons là à l'éclosion d'une science, spectacle très instructif en lui-même, et qui nous prouve que le domaine scientifique s'élargit et gagne toutes les manifestations de l'intelligence humaine. Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science, grâce à la méthode expérimentale?

Il faut remarquer que tout se tient, que si le terrain du médecin expérimentateur est le corps de l'homme dans les phénomènes de ses organes, à l'état normal et à l'état pathologique, notre terrain à nous est également le corps de l'homme dans ses phénomènes cérébraux et sensuels, à l'état sain et à l'état morbide. Si nous n'en restons pas à l'homme métaphysique de l'âge classique, il nous faut bien tenir compte des nouvelles idées que notre âge se fait de la nature et de la vie. Nous continuons fatalement, je le répète, la besogne du physiologiste et du médecin, qui ont continué celle du physicien et du chimiste. Dès lors, nous entrons dans la science. Je réserve la question du sentiment et la forme, dont je parlerai plus loin.

Voyons d'abord ce que Claude Bernard dit de la médecine. « Certains médecins pensent que la médecine ne peut être que conjecturale, et ils en concluent que le médecin est un artiste qui doit suppléer à l'indéterminisme des cas particuliers par son génie, par son tact personnel. Ce sont là des idées anti-scientifiques contre lesquelles il faut s'élever de toutes ses forces, parce que ce sont elles qui contribuent à faire croupir la médecine dans l'état où elle est depuis si longtemps. Toutes les sciences ont nécessairement commencé par être conjecturales; il y a encore aujourd'hui dans chaque science des parties conjecturales. La médecine est encore presque partout conjecturale, je ne le nie pas; mais je veux dire seulement que la science moderne doit faire des efforts pour sortir de cet état provisoire qui ne constitue pas un état scientifique définitif, pas plus pour la médecine que pour les autres sciences. L'état scientifique sera plus long à se constituer et plus difficile à obtenir en médecine, à cause de la complexité des phénomènes; mais le but du médecin savant est de ramener dans sa science, comme dans toutes les autres, l'indéterminé au déterminé. » Le mécanisme de la naissance et du développement d'une science est là tout entier. On traite encore le médecin d'artiste, parce qu'il y a, en médecine, une place énorme laissée aux conjectures. Naturellement, le romancier méritera davantage ce nom d'artiste, puisqu'il se trouve plus enfoncé encore dans l'indéterminé. Si Claude Bernard confesse que la complexité des phénomènes empêcheront longtemps de constituer la médecine à l'état scientifique, que sera-ce donc pour le roman expérimental, où les phénomènes sont plus complexes encore? Mais cela n'empêchera pas le roman d'entrer dans la voie scientifique, d'obéir à l'évolution générale du siècle.

D'ailleurs, Claude Bernard lui-même a indiqué les évolutions de l'esprit humain. « L'esprit humain, dit-il, aux diverses périodes de son évolution, a passé successivement par le sentiment, la raison et l'expérience. D'abord, le sentiment seul s'imposant à la raison créa les vérités de foi, c'est-à-dire la théologie. La raison ou la philosophie devenant ensuite la maîtresse, enfanta la scolastique. Enfin l'expérience, c'est-à-dire l'étude des phénomènes naturels, apprit à l'homme que les vérités du monde extérieur ne se trouvent formulées, de prime abord, ni dans le sentiment ni dans la raison. Ce sont seulement nos guides indispensables; mais, pour obtenir ces vérités, il faut nécessairement descendre dans la réalité objective des choses où elles se trouvent cachées avec leur forme phénoménale. C'est ainsi qu'apparut, par le progrès naturel des choses, la méthode expérimentale qui résume tout et qui s'appuie successivement sur les trois branches de ce trépied immuable : le sentiment, la raison, l'expérience. Dans la recherche de la vérité, au moyen de cette méthode, le sentiment a toujours l'initiative, il engendre l'idée *à priori* ou l'intuition; la raison ou le raisonnement développe ensuite l'idée et déduit ses conséquences logiques. Mais si le sentiment doit être éclairé par les lumières de la raison, la raison à son tour doit être guidée par l'expérience. »

J'ai donné toute cette page, parce qu'elle est de la plus grande importance. Elle fait nettement, dans le roman expérimental, la part de la personnalité du romancier, en dehors du style. Du moment où le sentiment est le point de départ de la méthode expérimentale, où la raison intervient ensuite pour aboutir à l'expérience, et pour être contrôlée par elle, le génie de l'expérimentateur domine tout; et c'est d'ailleurs ce qui fait que la méthode expérimentale, inerte en d'autres mains, est devenue un outil si puissant entre les mains de Claude Bernard. Je viens de dire le mot : la méthode n'est qu'un outil; c'est l'ouvrier, c'est l'idée qu'il apporte qui fait le chef-d'œuvre. J'ai déjà cité ces lignes : « C'est un sentiment particulier, un *quid proprium* qui constitue l'originalité, l'invention ou le génie de chacun. » Voilà donc la part faite au génie, dans le roman expérimental. Comme le dit encore Claude Bernard : « L'idée, c'est la graine; la méthode, c'est le sol qui lui fournit les conditions de se développer, de prospérer et de donner ses meilleurs fruits suivant la nature. » Tout se réduit ensuite à une question de méthode. Si vous restez dans l'idée *a priori*, et dans le sentiment, sans l'appuyer sur la raison et sans le vérifier par l'expérience, vous êtes un poète, vous risquez des hypothèses que rien ne prouve, vous vous débattez dans l'indéterminisme péniblement et sans utilité, d'une façon nuisible souvent. Ecoutez ces lignes de l'*Introduction* : « L'homme est naturellement métaphysicien et orgueilleux; il a pu croire que les créations idéales de son esprit qui correspondent à ses sentiments représentaient aussi la réalité. D'où il suit que la méthode expérimentale n'est point primitive et naturelle à l'homme, que ce n'est qu'après avoir erré longtemps dans les discussions théologiques et scolastiques qu'il a fini par reconnaître la stérilité de ses efforts dans cette voie. L'homme s'aperçut alors qu'il ne dicte pas des lois à la nature, parce qu'il ne possède pas en lui-même la connaissance et le critérium des choses extérieures; et il comprit que, pour arriver à la vérité, il doit, au contraire, étudier les lois naturelles et soumettre ses idées, sinon sa raison, à l'expérience, c'est-à-dire au critérium des faits. » Que devient donc le génie chez le romancier expérimental? Il reste le génie, l'idée *a priori*, seulement il est contrôlé par l'expérience. Naturellement, l'expérience ne peut détruire le génie, elle le confirme, au contraire. Je prends un poète; est-il nécessaire, pour qu'il ait du génie, que son sentiment, que son idée *a priori* soit fausse? Non évidemment, car le génie d'un homme sera d'autant plus grand que l'expérience aura prouvé davantage la vérité de son idée personnelle. Il faut vraiment notre âge de lyrisme, notre maladie romantique, pour qu'on ait mesuré le génie d'un homme à la quantité de sottises et de folies qu'il a mises en circulation, Je conclus en disant que, désormais, dans notre siècle de science, l'expérience doit faire la preuve du génie.

Notre querelle est là, avec les écrivains idéalistes. Ils partent toujours d'une source irrationnelle quelconque, telle qu'une révélation, une tradition ou une autorité conventionnelle. Comme Claude Bernard le déclare : « Il ne faut admettre rien d'occulte; il n'y a que des phénomènes et des conditions de phénomènes. » Nous,

écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l'observation et à l'expérience ; tandis que les écrivains idéalistes admettent des influences mystérieuses échappant à l'analyse, et restent dès lors dans l'inconnu, en dehors des lois de la nature. Cette question de l'idéal, scientifiquement, se réduit à la question de l'indéterminé et du déterminé. Tout ce que nous ne savons pas, tout ce qui nous échappe encore, c'est l'idéal, et le but de notre effort humain est chaque jour de réduire l'idéal, de conquérir la vérité sur l'inconnu. Nous sommes tous idéalistes, si l'on entend par là que nous nous occupons tous de l'idéal. Seulement j'appelle idéalistes ceux qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être, qui n'ont de goût que pour les hypothèses les plus risquées, qui dédaignent de les soumettre au contrôle de l'expérience, sous prétexte que la vérité est en eux et non dans les choses. Ceux-là, je le répète, font une besogne vaine et nuisible, tandis que l'observateur et l'expérimentateur sont les seuls qui travaillent à la puissance et au bonheur de l'homme, en le rendant peu à peu le maître de la nature. Il n'y a ni noblesse, ni dignité, ni beauté, ni moralité, à ne pas savoir, à mentir, à prétendre qu'on est d'autant plus grand qu'on se hausse devantage dans l'erreur et dans la confusion. Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité.

Ce qu'il faut accepter seulement, c'est ce que je nommerai l'aiguillon de l'idéal. Certes, notre science est bien petite encore, à côté de la masse énorme de choses que nous ignorons. Cet inconnu immense qui nous entoure ne doit nous inspirer que le désir de le percer, de l'expliquer, grâce aux méthodes scientifiques. Et il ne s'agit pas seulement des savants ; toutes les manifestations de l'intelligence humaine se tiennent, tous nos efforts aboutissent au besoin de nous rendre maîtres de la vérité. C'est ce que Claude Bernard exprime très bien quand il écrit : « Les sciences possèdent chacune, sinon une méthode propre, au moins des procédés spéciaux, et de plus, elles se servent réciproquement d'instruments les unes aux autres. Les mathématiques servent d'instruments à la physique, à la chimie, à la biologie, dans des limites diverses ; la physique et la chimie servent d'instruments puissants à la physiologie et à la médecine. Dans ce secours mutuel que se prêtent les sciences, il faut bien distinguer le savant qui s'en sert. Le physicien et le chimiste ne sont pas mathématiciens, parce qu'ils emploient le calcul ; le physiologiste n'est pas chimiste ni physicien, parce qu'il fait usage de réactifs chimiques ou d'instruments de physique, pas plus que le chimiste et le physicien ne sont physiologistes, parce qu'ils étudient la composition ou les propriétés de certains liquides et tissus animaux ou végétaux. » Telle est la réponse que Claude Bernard fait pour nous, romanciers naturalistes, aux critiques qui se sont moqués de nos prétentions à la science. Nous ne sommes ni des chimistes, ni des physiciens, ni des physiologistes, nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences. Certes, nos prétentions ne sont pas de faire des découvertes dans la physiologie, que nous ne pratiquons pas ; seulement, ayant à étudier l'homme, nous croyons ne pas pouvoir nous dispenser de tenir compte des vérités physiologiques nouvelles. Et j'ajouterai que les romanciers sont certainement les travailleurs qui s'appuient à la fois sur le plus grand nombre de sciences, car ils traitent de tout et il leur faut tout savoir, puisque le roman est devenu une enquête générale sur la nature et sur l'homme. Voilà comment nous avons été amenés à appliquer à notre besogne la méthode expérimentale, du jour où cette méthode est devenue l'outil le plns puissant de l'investigation. Nous résumons l'investigation, nous nous lançons dans la conquête de l'idéal, en employant toutes les connaissances humaines.

Il est bien entendu que je parle ici du *comment* des choses, et non du *pourquoi*. Pour un savant expérimentateur, l'idéal qu'il cherche à réduire, l'indéterminé, n'est jamais que dans le *comment*. Il laisse aux philosophes l'autre idéal, celui du *pourquoi*, qu'il désespère de déterminer un jour. Je crois que les romanciers expérimentateurs doivent également ne pas se préoccuper de cet inconnu, s'ils ne veulent pas se perdre dans les folies des poètes et des philosophes. C'est déjà une besogne assez large, de chercher à connaître le mécanisme de la nature, sans s'inquiéter pour le moment de l'origine de ce mécanisme. Si l'on arrive un jour à le connaître, ce sera sans doute grâce à la méthode, et le mieux est donc de commencer par le commencement, par l'étude des phénomènes, au lieu d'espérer qu'une révélation subite nous livrera le secret du monde. Nous sommes des ouvriers, nous laissons aux spéculateurs cet inconnu du *pourquoi* où ils se battent vainement depuis des siècles, pour nous en tenir à l'inconnu du *comment*, qui chaque jour diminue devant notre investigation. Le seul idéal qui doive exister pour nous, romanciers expérimentateurs, c'est celui que nous pouvons conquérir.

D'ailleurs, dans la conquête lente de cet inconnu qui nous entoure, nous confessons humblement l'état d'ignorance où nous sommes. Nous commençons à marcher en avant, rien de plus ; et notre seule force véritable est dans la méthode. Claude Bernard, après avoir confessé que la médecine expérimentale balbutie encore, n'hésite pas dans la pratique à laisser une large place à la médecine empirique. « Au fond, dit-il, l'empirisme, c'est-à-dire l'observation ou l'expérience fortuite, a été l'origine de toutes les sciences. Dans les sciences complexes de l'humanité, l'empirisme gouvernera nécessairement la pratique bien plus longtemps que dans les sciences simples. » Et il ne fait aucune difficulté de convenir qu'au chevet d'un malade, lorsque le déterminisme du phénomène pathologique n'est pas trouvé, le mieux est encore d'agir empiriquement ; ce qui, d'ailleurs, reste dans la marche naturelle de nos connaissances, puisque l'empirisme précède fatalement l'état scientifique d'une connaissance. Certes, si les médecins doivent s'en tenir à l'empirisme dans presque tous les cas ; nous devons à plus forte raison nous y tenir également, nous autres romanciers dont la science est plus complexe et moins fixée. Il ne s'agit pas, je le dis une fois encore, de créer de toutes pièces la science de l'homme, comme individu et comme membre social ; il s'agit de sortir peu à peu, et avec tous

les tâtonnements nécessaires, de l'obscurité où nous sommes sur nous-mêmes, heureux lorsque, au milieu de tant d'erreurs, nous pouvons fixer une vérité. Nous expérimentons, cela veut dire que nous devons pendant longtemps encore employer le faux pour arriver au vrai.

Tel est le sentiment des forts. Claude Bernard combat hautement ceux qui veulent voir uniquement un artiste dans le médecin. Il connaît l'objection habituelle de ceux qui affectent de regarder la médecine expérimentale « comme une conception théorique dont rien pour le moment ne justifie la réalité pratique, parce qu'aucun fait ne démontre qu'on puisse atteindre en médecine la précision scientifique des sciences expérimentales ». Mais il ne se laisse pas troubler, il démontre que « la médecine expérimentale n'est que l'épanouissement naturel de l'investigation médicale pratique, dirigée par un esprit scientifique ». Et voici sa conclusion : « Sans doute, nous sommes loin de cette époque où la médecine sera devenue scientifique ; mais cela ne nous empêche pas d'en concevoir la possibilité et de faire tous nos efforts pour y tendre en cherchant dès aujourd'hui à introduire dans la médecine la méthode qui doit nous y conduire. »

Tout cela, je ne me lasserai pas de le répéter, s'applique exactement au roman expérimental. Mettez ici encore le mot « roman » à la place du mot « médecine », et le passage reste vrai.

J'adresserai à la jeune génération littéraire qui grandit, ces grandes et fortes paroles de Claude Bernard. Je n'en connais pas de plus viriles. « La médecine est destinée à sortir peu à peu de l'empirisme, et elle en sortira de même que toutes les autres sciences par la méthode expérimentale. Cette conviction profonde soutient et dirige ma vie scientifique. Je suis sourd à la voix des médecins qui demandent qu'on leur explique expérimentalement la rougeole et la scarlatine, qui croient tirer de là un argument contre l'emploi de la méthode expérimentale en médecine. Ces objections décourageantes et négatives dérivent en général d'esprits systématiques ou paresseux qui préfèrent se reposer sur leurs systèmes ou s'endormir dans les ténèbres, au lieu de travailler et de faire effort pour en sortir. La direction expérimentale que prend la médecine est aujourd'hui définitive. En effet, ce n'est point là le fait de l'influence éphémère d'un système personnel quelconque, c'est le résultat de l'évolution scientifique de la médecine elle-même. Ce sont mes convictions à cet égard que je cherche à faire pénétrer dans l'esprit des jeunes médecins qui suivent mes cours au Collège de France... Il faut inspirer avant tout aux jeunes gens l'esprit scientifique et les initier aux notions et aux tendances des sciences modernes. »

Bien souvent, j'ai écrit les mêmes paroles, donné les mêmes conseils, et je les répéterai ici. « La méthode expérimentale peut seule faire sortir le roman des mensonges et des erreurs où il se traîne. Toute ma vie littéraire a été dirigée par cette conviction. Je suis sourd à la voix des critiques qui me demandent de formuler les lois de l'hérédité chez les personnages et celles de l'influence des milieux ; ceux qui me font ces objections négatives et décourageantes, ne me les adressent que par paresse d'esprit, par entêtement dans la tradition, par attachement plus ou moins conscient à des croyances philosophiques et religieuses... La direction expérimentale que prend le roman est aujourd'hui définitive. En effet, ce n'est point là le fait de l'influence éphémère d'un système personnel quelconque ; c'est le résultat de l'évolution scientifique, de l'étude de l'homme elle-même. Ce sont mes convictions à cet égard que je cherche à faire pénétrer dans l'esprit des jeunes écrivains qui me lisent, car j'estime qu'il faut avant tout leur inspirer l'esprit scientifique et les initier aux notions et aux tendances des sciences modernes. »

V

Avant de conclure, il me reste à traiter divers points secondaires.

Ce qu'il faut bien préciser surtout, c'est le caractère impersonnel de la méthode. On reprochait à Claude Bernard d'affecter des allures de novateur, et il répondait avec sa haute raison : « Je n'ai certainement pas la prétention d'avoir le premier proposé d'appliquer la physiologie à la médecine. Cela a été recommandé depuis longtemps, et des tentatives très nombreuses ont été faites dans cette direction. Dans mes travaux et dans mon enseignement au Collège de France, je ne fais donc que poursuivre une idée qui porte déjà ses fruits par l'application à la médecine. » C'est ce que j'ai répondu moi-même, lorsqu'on a prétendu que je me posais en novateur, en chef d'école. J'ai dit que je n'apportais rien, que je tâchais simplement, dans mes romans et dans ma critique, d'appliquer la méthode scientifique, depuis longtemps en usage. Mais, naturellement, on a feint de ne pas m'entendre, et on a continué à parler de ma vanité et de mon ignorance.

Ce que j'ai répété vingt fois, que le naturalisme n'était pas une fantaisie personnelle, qu'il était le mouvement même de l'intelligence du siècle, Claude Bernard le dit aussi, avec plus d'autorité, et peut-être le croira-t-on. « La révolution que la méthode expérimentale, écrit-il, a opérée dans les sciences, consiste à avoir substitué un critérium scientifique à l'autorité personnelle. Le caractère de la méthode expérimentale est de ne relever que d'elle-même, parce qu'elle renferme en elle son critérium, qui est l'expérience. Elle ne reconnaît d'autre autorité que celle des faits, et elle s'affranchit de l'autorité personnelle. » Par conséquent, plus de théorie. « L'idée doit toujours rester indépendante, il ne faut pas l'enchaîner, pas plus par des croyances scientifiques que par des croyances philosophiques ou religieuses. Il faut être hardi et libre dans la manifestation de ses idées, poursuivre son sentiment et ne pas trop s'arrêter à ces craintes puériles de la contradiction des théories... Il faut modifier la théorie pour l'adapter à la nature, et non la nature pour l'adapter à la théorie. » De là une largeur incomparable. « La méthode expérimentale est la méthode scientifique qui proclame la liberté de la pensée. Elle secoue non seulement le joug philosophique et théologique, mais elle n'admet pas non plus

d'autorité scientifique personnelle. Ceci n'est point de l'orgueil et de la jactance ; l'expérimentateur, au contraire, fait acte d'humilité en niant l'autorité personnelle, car il doute aussi de ses propres connaissances, et il soumet l'autorité des hommes à celles de l'expérience et des lois de la nature. »

C'est pourquoi j'ai dit tant de fois que le naturalisme n'était pas une école, que par exemple il ne s'incarnait pas dans le génie d'un homme ni dans le coup de folie d'un groupe, comme le romantisme, qu'il consistait simplement dans l'application de la méthode expérimentale à l'étude de la nature et de l'homme. Dès lors, il n'y a plus qu'une vaste évolution, qu'une marche en avant où tout le monde est ouvrier, selon son génie. Toutes les théories sont admises, et la théorie qui l'emporte est celle qui explique le plus de choses. Il ne paraît pas y avoir une voie littéraire et scientifique plus large ni plus droite. Tous, les grands et les petits, s'y meuvent librement, travaillant à l'investigation commune, chacun dans sa spécialité, et ne reconnaissant d'autre autorité que celle des faits, prouvée par l'expérience. Donc, dans le naturalisme, il ne saurait y avoir ni des novateurs ni des chefs d'école. Il y a simplement des travailleurs plus puissants les uns que les autres.

Claude Bernard exprime ainsi la défiance dans laquelle on doit rester en face des théories. « Il faut avoir une foi robuste et ne pas croire ; je m'explique en disant qu'il faut en science croire fermement aux principes et douter des formules ; en effet, d'un côté, nous sommes sûrs que le déterminisme existe, mais nous ne sommes jamais certains de le tenir. Il faut être inébranlable sur les principes de la science expérimentale (déterminisme) et ne pas croire absolument aux théories. » Je citerai encore le passage suivant, où il annonce la fin des systèmes. « La médecine expérimentale n'est pas un système nouveau de médecine, mais, au contraire, la négation de tous les systèmes. En effet, l'avènement de la médecine expérimentale aura pour résultat de faire disparaître de la science toutes les vues individuelles pour les remplacer par des théories impersonnelles et générales qui ne seront, comme dans les autres sciences, qu'une coordination régulière et raisonnée des faits fournis par l'expérience. » Il en sera identiquement de même pour le roman expérimental.

Si Claude Bernard se défend d'être un novateur, un inventeur plutôt, qui apporte une théorie personnelle, il revient également plusieurs fois sur le danger qu'il y aurait pour un savant à s'inquiéter des systèmes philosophiques. « Pour l'expérimentateur physiologiste, dit-il, il ne saurait y avoir ni spiritualisme ni matérialisme. Ces mots appartiennent à une philosophie naturelle qui a vieilli, ils tomberont en désuétude par le progrès même de la science. Nous ne connaîtrons jamais ni l'esprit ni la matière, et si c'était ici le lieu, je montrerais facilement que d'un côté comme de l'autre, on arrive bientôt à des négations scientifiques, d'où il résulte que toutes les considérations de cette espèce sont oiseuses et inutiles. Il n'y a pour nous que des phénomènes à étudier, les conditions matérielles de leurs manifestations à connaître et les lois de ces manifestations à déterminer. » J'ai dit que, dans le roman expérimental, le mieux était de nous en tenir à ce point de vue strictement scientifique, si nous voulions baser nos études sur un terrain solide. Ne pas sortir du *comment*, ne pas s'attacher au *pourquoi*. Pourtant, il est bien certain que nous ne pouvons toujours échapper à ce besoin de notre intelligence, à cette curiosité inquiète qui nous porte à vouloir connaître l'essence des choses. J'estime qu'il nous faut alors accepter le système philosophique qui s'adapte le mieux à l'état actuel des sciences, mais simplement à un point de vue spéculatif. Par exemple, le transformisme est actuellement le système le plus rationnel, celui qui se base le plus directement sur notre connaissance de la nature. Derrière une science, derrière une manifestation quelconque de l'intelligence humaine, il y a toujours, quoi qu'en dise Claude Bernard, un système philosophique plus ou moins net. On peut ne pas s'y attacher dévotement et s'en tenir aux faits, quitte à modifier le système, si les faits le veulent. Mais le système n'en existe pas moins, et il existe d'autant plus que la science est moins avancée et moins solide. Pour nous, romanciers expérimentateurs, qui balbutions encore, l'hypothèse est fatale. Justement, tout à l'heure, je m'occuperai du rôle de l'hypothèse, dans la littérature.

D'ailleurs, si Claude Bernard repousse, dans l'application, les systèmes philosophiques, il reconnaît la nécessité de la philosophie. « Au point de vue scientifique, la philosophie représente l'inspiration éternelle de la raison humaine vers la connaissance de l'inconnu. Dès lors, les philosophes se tiennent toujours dans les questions en controverse et dans les régions élevées, limites supérieures des sciences. Par là, ils communiquent à la pensée scientifique un mouvement qui la vivifie et l'ennoblit ; ils fortifient l'esprit en le développant par une gymnastique intellectuelle générale, en même temps qu'ils le reportent sans cesse vers la solution inépuisable des grands problèmes ; ils entretiennent ainsi une soif de l'inconnu et le feu sacré de la recherche qui ne doivent jamais s'éteindre chez un savant. » Le passage est beau, mais on n'a jamais dit aux philosophes en meilleurs termes que leurs hypothèses sont de la pure poésie. Claude Bernard regarde évidemment les philosophes, parmi lesquels il se flatte d'avoir beaucoup d'amis, comme des musiciens de génie parfois, dont la musique encourage les savants pendant leurs travaux et leur inspire le feu sacré des grandes découvertes. Quant aux philosophes, livrés à eux-mêmes, ils chanteraient toujours et ne trouveraient jamais une vérité.

J'ai négligé jusqu'à la question de la forme chez l'écrivain naturaliste, parce que c'est elle justement qui spécialise la littérature. Non seulement le génie, pour l'écrivain, se trouve dans le sentiment, dans l'idée *a priori*, mais il est aussi dans la forme, dans le style. Seulement, la question de méthode et la question de rhétorique sont distinctes. Et le naturalisme, je le dis encore, consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature. La rhétorique, pour le moment, n'a donc rien à voir ici. Fixons la méthode, qui doit être commune, puis acceptons dans les lettres toutes les rhétoriques qui se

produiront; regardons-les comme les expressions des tempéraments littéraires des écrivains.

Si l'on veut avoir mon opinion bien nette, c'est qu'on donne aujourd'hui une prépondérance exagérée à la forme. J'en aurais long à dire sur ce sujet; mais cela dépasserait les limites de cette étude. Au fond, j'estime que la méthode atteint la forme elle-même, qu'un langage n'est qu'une logique, une construction naturelle et scientifique. Celui qui écrira le mieux ne sera pas celui qui galopera le plus follement parmi les hypothèses, mais celui qui marchera droit au milieu des vérités. Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démence; le grand style est fait de logique et de clarté.

Aussi Claude Bernard qui assigne aux philosophes un rôle de musiciens jouant *la Marseillaise* des hypothèses, pendant que les savants se ruent à l'assaut de l'inconnu, se fait-il à peu près la même idée des artistes et des écrivains. J'ai remarqué que beaucoup de savants, et des plus grands, très jaloux de la certitude scientifique qu'ils détiennent, veulent ainsi enfermer la littérature dans l'idéal. Eux-mêmes semblent éprouver le besoin d'une récréation de mensonge, après leurs travaux exacts, et se plaisent aux hypothèses les plus risquées, aux fictions qu'ils savent parfaitement fausses et ridicules. C'est un air de flûte qu'ils permettent qu'on leur joue. Ainsi, Claude Bernard a eu raison de dire : « Les productions littéraires et artistiques ne vieillissent jamais, en ce sens qu'elles sont des expressions de sentiments immuables comme la nature humaine. » En effet, la force suffit pour immortaliser une œuvre; le spectacle d'une individualité puissante interprétant la nature en un langage superbe, restera intéressant pour tous les âges; seulement, on lira toujours aussi un grand savant à ce même point de vue, parce que le spectacle d'un grand savant qui a su écrire est tout aussi intéressant que celui d'un grand poète. Ce savant aura eu beau se tromper dans ses hypothèses, il demeure sur un pied d'égalité avec le poète, qui à coup sûr s'est trompé également. Ce qu'il faut dire, c'est que notre domaine n'est pas fait uniquement de sentiments immuables comme la nature humaine, car il reste ensuite à faire jouer le vrai mécanisme de ces sentiments. Nous n'avons pas épuisé notre matière, lorsque nous avons peint la colère, l'avarice, l'amour; toute la nature et tout l'homme nous appartiennent, non seulement dans leurs phénomènes, mais dans les causes de ces phénomènes. Je sais bien que c'est là un champ immense dont on a voulu nous barrer l'entrée; mais nous avons rompu les barrières, et nous y triomphons maintenant. C'est pourquoi je n'accepte pas les paroles suivantes de Claude Bernard : « Pour les arts et les lettres, la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit, et cela n'a plus rien de commun avec la constatation des phénomènes naturels, dans lesquels notre esprit ne doit rien créer. » Je surprends ici un des savants les plus illustres dans ce besoin de refuser aux lettres l'entrée du domaine scientifique. Je ne sais de quelles lettres il veut parler, lorsqu'il définit une œuvre littéraire : « Une création spontanée de l'esprit, qui n'a rien de commun avec la constatation des phénomènes naturels. » Sans doute, il songe à la poésie lyrique, car il n'aurait pas écrit la phrase en pensant au roman expérimental, aux œuvres de Balzac et de Stendhal. Je ne puis que répéter ce que j'ai dit : si nous mettons la forme, le style à part, le romancier expérimentateur n'est plus qu'un savant spécial, qui emploie l'outil des autres savants, l'observation et l'analyse. Notre domaine est le même que celui du physiologiste, si ce n'est qu'il est plus vaste. Nous opérons comme lui sur l'homme, car tout fait croire, et Claude Bernard le reconnaît lui-même, que les phénomènes cérébraux peuvent être déterminés comme les autres phénomènes. Il est vrai que Claude Bernard peut nous dire que nous flottons en pleine hypothèse; mais il serait mal venu à conclure de là que nous n'arriverons jamais à la vérité, car il s'est battu toute sa vie pour faire une science de la médecine, que la très grande majorité de ses confrères regardent comme un art.

Définissons maintenant avec netteté le romancier expérimentateur. Claude Bernard donne de l'artiste la définition suivante : « Qu'est-ce qu'un artiste? C'est un homme qui réalise dans une œuvre d'art une idée ou un sentiment qui lui est personnel. » Je repousse absolument cette définition. Ainsi, dans le cas où je représenterais un homme qui marcherait la tête en bas, j'aurais fait une œuvre d'art, si tel était mon sentiment personnel. Je serais un fou, pas davantage. Il faut donc ajouter que le sentiment personnel de l'artiste reste soumis au contrôle de la vérité. Nous arrivons ainsi à l'hypothèse. L'artiste part du même point que le savant; il se place devant la nature, a une idée *a priori* et travaille d'après cette idée. Là seulement il se sépare du savant, s'il mène son idée jusqu'au bout, sans en vérifier l'exactitude par l'observation et l'expérience. On pourrait appeler artistes expérimentateurs ceux qui tiendraient compte de l'expérience; mais on dirait alors qu'ils ne sont plus des artistes, du moment où l'on considère l'art comme la somme d'erreur personnelle que l'artiste met dans son étude de la nature. J'ai constaté que, selon moi, la personnalité de l'écrivain ne saurait être que dans l'idée *a priori* et que dans la forme. Elle ne peut se trouver dans l'entêtement du faux. Je veux bien encore qu'elle soit dans l'hypothèse, mais ici il faut s'entendre.

On a dit souvent que les écrivains devaient frayer la route aux savants. Cela est vrai, car nous venons de voir, dans l'*Introduction*, l'hypothèse et l'empirisme précéder et préparer l'état scientifique, qui s'établit en dernier lieu par la méthode expérimentale. L'homme a commencé par risquer certaines explications des phénomènes, les poètes ont dit leur sentiment et les savants sont venus ensuite contrôler les hypothèses et fixer la vérité. C'est toujours le rôle de pionniers que Claude Bernard assigne aux philosophes. Il y a là un noble rôle, et les écrivains ont encore le devoir de le remplir aujourd'hui. Seulement, il est bien entendu que toutes les fois qu'une vérité est fixée par les savants, les écrivains doivent abandonner immédiatement leur hypothèse pour adopter cette vérité; autrement, ils resteraient de parti pris dans l'erreur,

sans bénéfice pour personne. C'est ainsi que la science, à mesure qu'elle avance, nous fournit, à nous autres écrivains, un terrain solide, sur lequel nous devons nous appuyer pour nous élancer dans de nouvelles hypothèses. En un mot, tout phénomène déterminé détruit l'hypothèse qu'il remplace, et il faut dès lors transporter l'hypothèse plus loin, dans le nouvel inconnu qui se présente. Je prendrai un exemple très simple pour me mieux faire entendre : il est prouvé que la terre tourne autour du soleil : que penserait-on d'un poète qui adopterait l'ancienne croyance, le soleil tournant autour de la terre? Evidemment, le poète, s'il veut risquer une explication personnelle d'un fait, devra choisir un fait dont la cause n'est pas encore connue. Voilà donc ce que doit être l'hypothèse, pour nous romanciers expérimentateurs ; il nous faut accepter strictement les faits déterminés, ne plus hasarder sur eux des sentiments personnels qui seraient ridicules, nous appuyer sur le terrain conquis par la science, jusqu'au bout ; puis, là seulement, devant l'inconnu, exercer notre intuition et précéder la science, quittes à nous tromper parfois, heureux si nous apportons des documents pour la solution des problèmes. Je reste ici d'ailleurs dans le programme pratique de Claude Bernard, qui est forcé d'accepter l'empirisme comme un tâtonnement nécessaire. Ainsi, dans notre roman expérimental, nous pourrons très bien risquer des hypothèses sur les questions d'hérédité et sur l'influence des milieux, après avoir respecté tout ce que la science sait aujourd'hui sur la matière. Nous préparerons les voies, nous fournirons des faits d'observation, des documents humains qui pourront devenir très utiles. Un grand poète lyrique s'écriait dernièrement que notre siècle était le siècle des prophètes. Oui, si l'on veut ; seulement, il doit être entendu que les prophètes ne s'appuieront ni sur l'irrationnel, ni sur le surnaturel. Si les prophètes, comme cela se voit, doivent remettre en question les notions les plus élémentaires, arranger la nature à une étrange sauce philosophique et religieuse, s'en tenir à l'homme métaphysique, tout confondre et tout obscurcir, les prophètes, malgré leur génie de rhétoriciens, ne seront jamais que de gigantesques Gribouilles ignorant qu'on se mouille en se jetant à l'eau. Dans nos temps de science, c'est une délicate mission que de prophétiser, parce qu'on ne croit plus aux vérités de révélation, et que, pour prévoir l'inconnu, il faut commencer par connaître le connu.

Je voulais en venir à cette conclusion : si je définissais le roman expérimental, je ne dirais pas comme Claude Bernard qu'une œuvre littéraire est tout entière dans le sentiment personnel, car pour moi le sentiment personnel n'est que l'impulsion première. Ensuite la nature est là qui s'impose, tout au moins la partie de la nature dont la science nous a livré le secret, et sur laquelle nous n'avons plus le droit de mentir. Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée *a priori*, par l'observation et par l'expérience.

Je ne saurais entendre notre littérature naturaliste d'une autre façon. Je n'ai parlé que du roman expérimental, mais je suis fermement convaincu que la méthode, après avoir triomphé dans l'histoire et dans la critique, triomphera partout, au théâtre et même en poésie. C'est une évolution fatale. La littérature, quoi qu'on puisse dire, n'est pas toute dans l'ouvrier, elle est aussi dans la nature qu'elle peint et dans l'homme qu'elle étudie. Or, si les savants changent les notions de la nature, s'ils trouvent le véritable mécanisme de la vie, ils nous forcent à les suivre, à les devancer même, pour jouer notre rôle dans les nouvelles hypothèses. L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique. Sans doute, la colère d'Achille, l'amour de Didon, resteront des peintures éternellement belles ; mais voilà que le besoin nous prend d'analyser la colère et l'amour, et de voir au juste comment fonctionnent ces passions dans l'être humain. Le point de vue est nouveau, il devient expérimental au lieu d'être philosophique. En somme, tout se résume dans ce grand fait : la méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles.

FIN DU ROMAN EXPÉRIMENTAL

LETTRE A LA JEUNESSE

Je dédie cette étude à la jeunesse française, cette jeunesse qui a vingt ans aujourd'hui et qui sera la société de demain. Deux événements viennent de se produire : la première représentation de *Ruy Blas* à la Comédie-Française, et la réception solennelle de M. Renan à l'Académie. Un grand bruit s'est fait, un enthousiasme a éclaté, la presse a sonné des fanfares en l'honneur du génie de la nation, et l'on a dit que de pareils événements devaient nous consoler dans nos désastres et assuraient nos triomphes futurs. Il y a eu un envolement dans l'idéal; enfin on échappait donc à la terre, on pouvait planer, c'était comme une revanche de la poésie contre l'esprit scientifique.

Je trouve la question nettement posée dans la *République française*. Je cite : « Paris vient d'être le témoin et de donner au monde le spectacle de deux grandes fêtes intellectuelles qui resteront comme l'honneur et la parure de cette France éclairée et libérale que notre chère et glorieuse ville excelle à représenter. La réception de M. Ernest Renan à l'Académie, la reprise de *Ruy Blas* à la Comédie-Française peuvent, à bon droit, être considérées comme deux événements dont il nous est permis de nous enorgueillir... Il y a, chez nous, des jeunes gens qui cherchent leur voie; ils vont droit devant eux, poussant leur pointe à l'aventure, avides de nouveautés, et ils se vantent, avec la naïveté de l'inexpérience, de trouver mieux que leurs devanciers dans le domaine sans limites de l'art qui cherche à lutter avec la nature. Oui, cela est vrai : quelques-uns qui se trompent sur leurs forces ont déclaré la guerre à l'idéal, mais ils seront vaincus; on peut leur prédire à coup sûr cette défaite, après la soirée d'avant-hier à la Comédie-Française. » Il faut, pour comprendre, éclairer ces phrases enguirlandées de journaliste. Entendez donc que les jeunes gens en question sont les écrivains naturalistes, ceux qui ont pour esprit le mouvement scientifique du siècle, et pour outils l'observation et l'analyse. Le journaliste constate que ces écrivains ont déclaré la guerre à l'idéal et il prédit qu'ils seront vaincus par le lyrisme, par la rhétorique romantique. Rien de plus précis : on applaudit un soir les beaux vers de Victor Hugo, voilà le mouvement scientifique du siècle arrêté, voilà l'observation et l'analyse supprimées.

Je citerai d'autres documents afin de préciser mieux encore la question que je veux étudier. M. Renan, au début de son discours de réception, voulant flatter l'Académie et oubliant ses anciennes admirations pour l'Allemagne, a dit ceci : « Vous vous défiez d'une culture qui ne rend l'homme ni plus aimable ni meilleur. Je crains fort que des races, bien sérieuses sans doute, puisqu'elles nous reprochent notre légèreté, n'éprouvent quelque mécompte dans l'espérance qu'elles ont de gagner la faveur du monde par de tout autres procédés que ceux qui ont réussi jusqu'ici. Une science pédantesque en sa solitude, une littérature sans gaieté, une politique maussade, une haute société sans éclat, une noblesse sans esprit, des gentilshommes sans politesse, de grands capitaines sans mots sonores ne détrôneront pas, je crois, de sitôt le souvenir de cette vieille société française, si brillante, si polie, si jalouse de plaire. » A cela, la *Gazette nationale* de Berlin a répondu : « Les nations de l'Europe sont engagées dans une lutte de rivalité sans trêve; quiconque ne marche pas en avant sera aussitôt devancé. Toute nation qui pense à s'endormir sur les lauriers acquis est, dès cet instant, condamnée à la décadence et à la mort. Voilà la vérité, qu'une nation telle que la nation française peut ou doit apprendre à se laisser dire. Mais il lui faut pour cela des hommes sérieux et non des flatteurs... Nous considérons avant tout comme notre véritable ami celui qui nous apprend à nous garder de ce que nous craignons le plus au monde : le vague vide et l'appréciation insuffisante de nos concurrents dans le domaine matériel et intellectuel. Nous en connaissons par expérience la conséquence inévitable. »

Eh bien ! je dis que le patriotisme de tout Français est de réfléchir sur ces deux documents. Je ne parle pas du patriotisme de parade qui s'enveloppe dans un drapeau, qui rime des odes et des cantates; je parle du patriotisme des hommes d'étude et de science qui veulent la grandeur de la nation par des moyens pratiques.

Oui, M. Renan a raison, nous avons eu et nous avons encore beaucoup de gloire, mais entendez cette parole terrible : « Quiconque ne marche pas en avant sera aussitôt devancé. » N'est-ce pas là le glas des siècles que l'esprit nouveau emporte? Demain, c'est ce vingtième siècle dont l'évolution scientifique aide la naissance laborieuse; demain, c'est l'enquête universelle, l'esprit de vérité transformant les sociétés; et si nous voulons que demain nous appartienne, il faut que nous soyons des hommes nouveaux, marchant à l'avenir par la méthode, par la logique, par l'étude et la possession du réel. Applaudir une rhétorique, s'enthousiasmer pour l'idéal, ce ne sont là que de belles émotions nerveuses; les femmes pleurent, quand elles entendent de la musique. Aujourd'hui, nous avons besoin de la virilité du vrai pour être glorieux dans l'avenir, comme nous l'avons été dans le passé.

Voilà ce que je vais tâcher de démontrer à la jeunesse. Je voudrais lui souffler la haine de la phrase et la méfiance des culbutes dans le bleu. Nous autres qui ne croyons qu'aux faits, qui reprenons tous les problèmes, à l'étude des documents, nous sommes accusés d'ordure, nous nous entendons chaque jour traiter de corrupteurs. Il est temps de prouver à la génération nouvelle que les véritables corrupteurs sont les rhétoriciens, et qu'il y a une chute fatale dans la boue après chaque élan dans l'idéal.

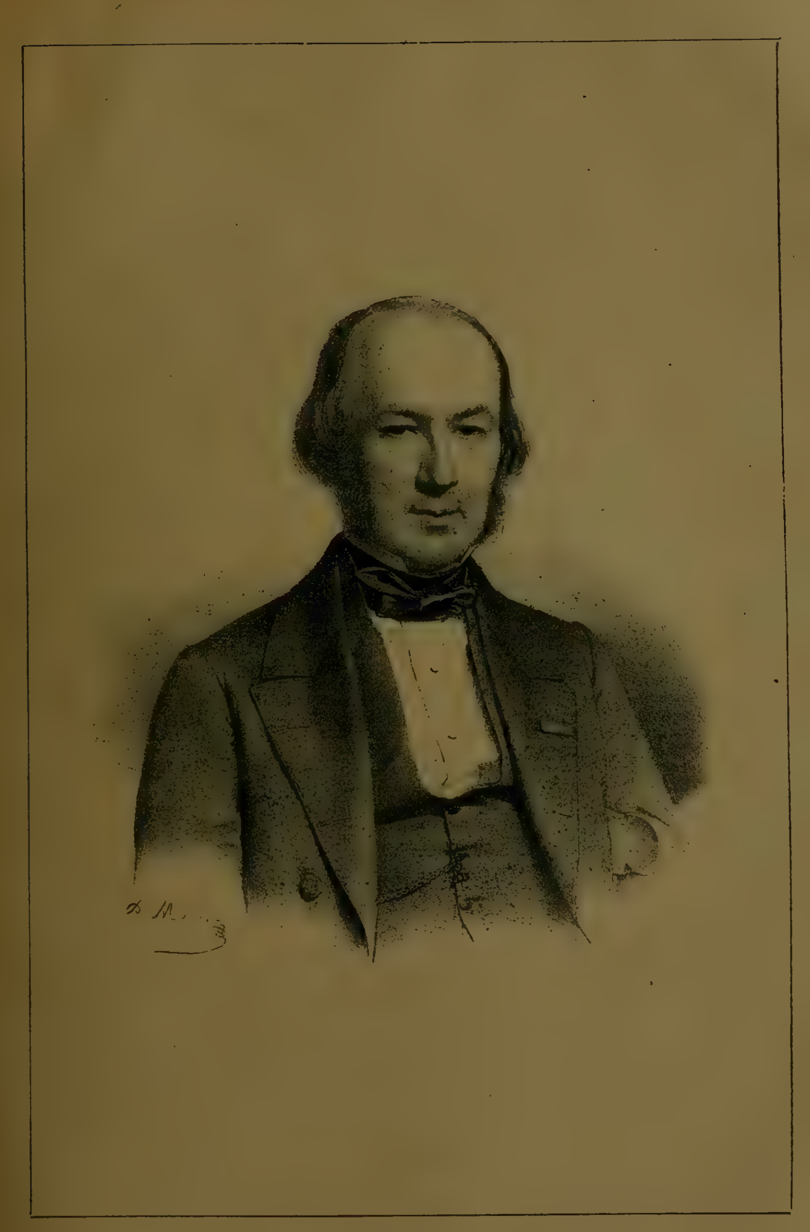
I

Les nations honorent leurs grands hommes. Elles se montrent surtout reconnaissantes pour les écrivains illustres qui laissent des monuments impérissables dans la langue. Homère et Virgile sont restés debout sur les ruines de la Grèce et de Rome. C'est ainsi que le monument poétique de Victor Hugo sera indestructible et que notre siècle doit avoir l'orgueil de cette construction superbe, qui fixera la langue française et la portera aux siècles les plus reculés. A ce titre, nous ne saurions trop acclamer le poète. Il est grand parmi les plus grands. Il a été un rhétoricien admirable et il demeurera le roi indiscuté des poètes lyriques.

Mais il faut ensuite distinguer. A côté de la forme, du rythme et des mots, à côté du monument de pure linguistique, il y a la philosophie de l'œuvre. Elle peut apporter la vérité ou l'erreur, elle est le produit d'une méthode et devient fatalement une force qui pousse le siècle en avant ou le ramène en arrière. Si j'applaudis Victor Hugo comme poète, je le discute comme penseur, comme éducateur. Non seulement sa philosophie me paraît obscure, contradictoire, faite de sentiments et non de vérités; mais encore je la trouve dangereuse, d'une détestable influence sur la génération, conduisant la jeunesse à tous les mensonges du lyrisme, aux détraquements cérébraux de l'exaltation romantique.

Et nous venons bien de le voir, à cette représentation de *Ruy Blas*, qui a soulevé un si grand enthousiasme. C'était le poète, le rhétoricien superbe qu'on applaudissait. Il a renouvelé la langue, il a écrit des vers qui ont l'éclat de l'or et la sonorité du bronze. Dans aucune littérature, je ne connais une poésie plus large ni plus savante, d'un souffle plus lyrique, d'une vie plus intense. Mais personne, à coup sûr, n'acclamait la philosophie, la vérité de l'œuvre. Si l'on met à part le clan des admirateurs farouches, de ceux qui veulent faire de Victor Hugo un homme universel, aussi grand penseur qu'il est grand poète, tout le monde hausse les épaules aujourd'hui devant les invraisemblances de *Ruy Blas*. On est obligé de prendre ce drame comme un conte de fée sur lequel l'auteur a brodé une merveilleuse poésie. Dès qu'on l'examine, au point de vue de l'histoire et de la logique humaine, dès qu'on tâche d'en tirer des vérités pratiques, des faits, des documents, on entre dans un chaos stupéfiant d'erreurs et de mensonges, on tombe dans le vide de la démence lyrique. Le plus singulier, c'est que Victor Hugo a eu la prétention de cacher un symbole sous le lyrisme de *Ruy Blas*. Il faut lire la préface et voir comment, dans l'esprit de l'auteur, ce laquais amoureux d'une reine personnifie le peuple tendant vers la liberté, tandis que don Salluste et don César de Bazan représentent la noblesse d'une monarchie agonisante. On sait combien les symboles sont complaisants; on en met où l'on veut. Seulement celui-ci, en vérité, se moque par trop du monde. Voyez-vous le peuple dans Ruy Blas, dans ce laquais de fantaisie qui a été au collège, qui rimait des odes avant de porter la livrée, qui n'a jamais touché un outil et qui, au lieu d'apprendre un métier, se chauffe au soleil et tombe amoureux des duchesses et des reines ! Ruy Blas est un bohème, un déclassé, un inutile; jamais il n'a été le peuple. D'ailleurs, admettons un instant qu'il soit le peuple, examinons comment il se comporte, tâchons de savoir où il va. Ici, tout se détraque. Le peuple poussé par la noblesse à aimer une reine, le peuple devenu grand ministre et perdant son temps à faire des discours, le peuple tuant la noblesse et s'empoisonnant ensuite : quel est ce galimatias? Que devient le fameux symbole? Si le peuple se tue sottement, sans cause aucune, après avoir supprimé la noblesse, la société est finie. On sent ici la misère de cette intrigue extravagante, qui devient absolument folle, dès que le poète s'avise de vouloir lui faire signifier quelque chose de sérieux. Je n'insisterai pas davantage sur les énormités de *Ruy Blas*, au point de vue du bon sens et de la simple logique. Comme poème lyrique, je le répète, l'œuvre est d'une facture merveilleuse; mais il ne faut pas une minute vouloir y chercher autre chose, des documents humains, des idées nettes, une méthode analytique, un système philosophique précis. C'est de la musique et rien autre chose.

J'arrive à un second point. *Ruy Blas*, dit-on, est un envolement dans l'idéal; de là, toutes sortes de précieux effets : il agrandit les âmes, il pousse aux belles actions, il rafraîchit et réconforte. Qu'importe si ce n'est qu'un mensonge ! il nous enlève à notre vie vulgaire et nous mène sur les sommets. On respire, loin des œuvres immondes du naturalisme. Nous touchons ici le point le plus délicat de la querelle. Sans le traiter encore à fond, voyons donc ce que *Ruy Blas* contient de vertu et d'honneur. Il faut



Claude Bernard.

d'abord écarter don Salluste et don César. Le premier est Satan, comme dit Victor Hugo; quant au second, malgré son respect chevaleresque de la femme, il montre une moralité douteuse. Passons à la reine. Cette reine se conduit fort mal en prenant un amant; je sais bien qu'elle s'ennuie et que son mari a le tort de beaucoup chasser; mais, en vérité, si toutes les femmes qui s'ennuient prenaient des amants, cela ferait pousser des adultères dans chaque famille. Enfin, voilà Ruy Blas, et celui-là n'est qu'un chevalier d'industrie, qui, dans la vie réelle, passerait en cour d'assises. Eh quoi! ce laquais a accepté la reine des mains de don Salluste; il consent à entrer dans cette tromperie, qui devrait paraître au spectateur d'autant plus lâche que don César, le gueux, l'ami des voleurs, vient de la flétrir dans deux superbes tirades; il fait plus, il vole un nom qui n'est pas le sien. Puis, il porte ce nom pendant un an, il trompe une reine, une cour entière, tout un peuple; et, ces vilenies, il s'en rend coupable pour consommer un adultère; et il comprend si bien la traîtrise, l'ordure de sa conduite, qu'il finit par s'empoisonner! Mais cet homme n'est qu'un débauché et qu'un filou! Mon âme ne s'agrandit pas du tout en sa compagnie. Je dirai même que mon âme s'emplit de dégoût, car je vais malgré moi au delà des vers du poète, dès que je veux rétablir les faits et me rendre compte de ce qu'il ne montre pas; je vois alors ce laquais dans les bras de cette reine, et cela n'est pas propre. Au fond, *Ruy Blas* n'est qu'une monstrueuse aventure, qui sent le boudoir et la cuisine. Victor Hugo a beau emporter son drame dans le bleu du lyrisme, la réalité qui se trouve par-dessous est infâme. Malgré le coup d'aile des vers, les faits s'imposent, cette histoire n'est pas seulement folle, elle est ordurière; elle ne pousse pas aux belles actions, puisque les personnages ne commettent que des saletés ou des gredineries; elle ne rafraîchit pas et ne réconforte pas, puisqu'elle commence dans la boue et finit dans le sang. Tels sont les faits. Maintenant, si nous passons aux vers, il est très vrai qu'ils expriment souvent les plus beaux sentiments du monde. Don César fait des phrases sur le respect qu'on doit aux femmes; la reine fait des phrases sur les sublimités de l'amour; Ruy Blas fait des phrases sur les ministres qui volent l'Etat. Toujours des phrases, oh! des phrases tant qu'on en veut! Est-ce que, par hasard, les vers seuls seraient chargés de l'agrandissement des âmes? Mon Dieu! oui, et voilà où je voulais en arriver : il s'agit simplement ici d'une vertu et d'un honneur de rhétorique. Le romantisme, le lyrisme met tout dans les mots. Ce sont les mots gonflés, hypertrophiés, éclatant sous l'exagération baroque de l'idée. L'exemple n'est-il pas frappant : dans les faits, de la démence et de l'ordure; dans les mots, de la passion noble, de la vertu fière, de l'honnêteté supérieure. Tout cela ne pose plus sur rien; c'est une construction de langue bâtie en l'air. Voilà le romantisme.

J'ai étudié, à plusieurs reprises, l'évolution romantique, et il est inutile que je recommence une fois encore l'historique de ce mouvement. Mais je veux insister sur ce fait qu'il a été une pure émeute de rhétoriciens. Le rôle de Victor Hugo, rôle considérable, s'est borné à renouveler la langue poétique, à créer une rhétorique nouvelle. On s'est battu en 1830 sur le terrain du dictionnaire. La langue classique se mourait d'anémie; les romantiques sont venus lui donner du sang par la mise en circulation d'un vocabulaire inconnu ou dédaigné, par l'emploi de tout un monde d'images éclatantes, par une façon plus large et plus vivante de sentir et de rendre. Mais, si l'on sort de cette question de langage, on voit que les romantiques ne se séparaient pas des classiques; comme eux, ils restaient déistes, idéalistes, symboliques; comme eux, ils costumaient les êtres et les choses, ils les mettaient dans un ciel de convention, ils avaient des dogmes, de communes mesures, des règles. Même il faut ajouter que le lyrisme emportait la nouvelle école dans l'absurde beaucoup plus loin que la vieille école classique. Les poètes de 1830 avaient bien élargi le domaine littéraire en voulant introduire l'homme tout entier, avec ses rires et ses larmes, en donnant un rôle à la nature, mise en œuvre par Rousseau depuis longtemps. Mais ils gâtaient ces libertés conquises, ils en abusaient d'une étrange manière, en sortant du premier coup hors de l'humanité et hors des choses; par exemple, s'ils s'inquiétaient de la nature, s'ils la peignaient, au lieu de l'étudier comme un milieu exact complétant les personnages, ils l'animaient de leurs propres rêves, la peuplaient de légendes et de cauchemars; de même, pour les personnages, ils se flattaient d'accepter tout l'homme, chair et âme, et leur premier besoin était d'enlever l'homme dans les nuages, d'en faire un mensonge. Alors, fatalement, il arrivait que les classiques, avec leurs abstractions, leur monde raidi et mort, étaient encore plus humains, plus près de la vérité, plus logiques et plus complets que les romantiques, avec leur horizon vaste et les nouveaux éléments de vie qu'ils employaient. Une évolution accomplie par des poètes lyriques devait aboutir là; c'est ce que nous constatons nettement à cette heure. Le lyrisme, dans une littérature, est l'exaltation poétique échappant à toute analyse, touchant à la folie. Victor Hugo n'est donc qu'un poète lyrique; tout en lui est d'un rhétoricien de génie, sa langue, sa philosophie, sa morale. Et ne cherchez pas sous les mots ni sous les rythmes, car, je le dis encore, vous y trouveriez le chaos le plus incroyable, des erreurs, des contradictions, des enfantillages solennels, des abominations pompeuses.

Aujourd'hui, quand on étudie le mouvement littéraire depuis le commencement du siècle, le romantisme apparaît comme le début logique de la grande évolution naturaliste. Ce n'est pas sans raison que des poètes lyriques se sont produits les premiers. Socialement, on expliquerait leur venue par les secousses de la Révolution et de l'Empire; après ces massacres, les poètes se consolaient dans le rêve. Mais ils venaient surtout parce que, littérairement, ils avaient une besogne considérable à accomplir. Cette besogne, c'était le renouvellement de la langue. Il fallait jeter l'ancien dictionnaire dans le creuset, refondre le langage, inventer des mots et des images, créer toute une nouvelle rhétorique pour exprimer la société nouvelle; et seuls peut-être des poètes lyriques pouvaient mener à bien un pareil travail. Ils arrivaient avec la rébellion

de la couleur, avec la passion de l'image, avec le souci dominant du rythme. C'étaient des peintres, des sculpteurs, des musiciens, qui poursuivaient avant tout le son, la forme, la lumière. Pour eux, l'idée ne venait qu'au second plan, et l'on se souvient de cette école de l'art pour l'art, qui était le triomphe absolu de la rhétorique. Tel est le caractère essentiel du lyrisme : un chant, la pensée humaine échappant à la méthode et s'envolant en mots sonores. Aussi peut-on constater quel éclat notre langue a pris en passant par cette flamme des poètes. Mettez au commencement du siècle une littérature de savants, pondérée, exacte, logique, et la langue, affaiblie par trois cents ans d'usage classique, restait un outil émoussé et sans vigueur. Il fallait, je le répète, une génération de poètes lyriques pour empanacher la langue, pour en faire un instrument large, souple et brillant. Ce Cantique des Cantiques du dictionnaire, ce coup de folie des mots hurlant et dansant sur l'idée, était sans doute nécessaire. Les romantiques venaient à leur heure, ils conquéraient la liberté de la forme, ils forgeaient l'outil dont le siècle devait se servir. C'est ainsi que tous les grands Etats se fondent sur une bataille.

Nous verrons plus loin quel Etat allait se fonder, grâce à la bataille romantique. La rhétorique avait vaincu, l'idée pouvait passer et se formuler grâce à la langue nouvelle. Il faut donc saluer dans Victor Hugo l'ouvrier puissant de cette langue. Si, en lui, l'auteur dramatique, le romancier, le critique, le philosophe sont discutables, si le lyrisme, le coup de démence sublime arrive toujours à détraquer à un moment ses jugements et ses conceptions, il a été quand même et partout le rhétoricien de génie que je viens d'étudier. Elle est la raison de la souveraineté qu'il a exercée et qu'il exerce encore. Il a créé une langue, il tient le siècle, non par les idées, mais par les mots ; les idées du siècle, celles qui le conduisent, ce sont la méthode scientifique, l'analyse expérimentale, le naturalisme ; les mots, ce sont ces richesses nouvelles de termes exhumés ou inventés, ces images magnifiques, ces tournures superbes dont l'usage est devenu commun. Au début d'un mouvement, les mots écrasent toujours l'idée, parce qu'ils frappent davantage. Victor Hugo est royalement drapé depuis sa jeunesse dans le manteau qu'il s'est taillé en plein velours de la forme. A côté de lui, Balzac apporte l'idée du siècle, l'observation et l'analyse, et il semble nu, on le salue à peine. Heureusement, plus tard, l'idée se dégage de la rhétorique, s'affirme, règne avec une force souveraine. Nous en sommes là. Victor Hugo reste un grand poète, le plus grand des poètes lyriques. Mais le siècle s'est dégagé de lui, l'idée scientifique s'impose. Dans *Ruy Blas*, c'est le rhétoricien que nous applaudissons. Le philosophe et le moraliste nous font sourire.

II

Voyons, maintenant, la réception de M. Ernest Renan à l'Académie française. Cette réception a été aussi une grande fête littéraire. Il y avait là un triomphe de la liberté de penser qu'il faut constater avant tout. Pour me bien faire entendre, je distinguerai entre le Renan de la légende et le Renan de la réalité. Il faut se souvenir de la publication de la *Vie de Jésus*. Ce fut un coup de foudre. M. Renan était inconnu du grand public. Il avait une réputation d'érudit, de linguiste très distingué, qui ne dépassait pas un monde spécial. Et, brusquement, du matin au soir, sa figure se dressait sur la France, avec le profil terrifiant de l'Antechrist. C'était un sacrilège lui secouant Jésus sur sa croix. On le représentait, pareil à Satan, avec deux cornes et une queue. L'effarement fut surtout immense parmi le clergé ; tous les curés de campagne firent sonner leurs cloches et l'excommunièrent dans leurs prônes ; les évêques lancèrent des mandements et des brochures, le pape pâlit sous la tiare. On racontait que les jésuites brûlaient les éditions de la *Vie de Jésus*, à mesure que l'éditeur les mettait en circulation, ce qui assurait une vente inépuisable. Dans le public, l'émotion alla en grandissant devant cet affolement du clergé. Les dévotes se signaient et terrifiaient les petites filles méchantes, en les menaçant de M. Renan ; tandis que les indifférents s'intéressaient à cet audacieux et lui donnaient volontiers des proportions gigantesques. Il devenait le géant de la négation, il symbolisait la science tuant la foi. En un mot, notre siècle d'enquête scientifique s'incarnait en lui. Si l'on ajoute qu'il passait pour un prêtre défroqué, on complétera la figure de cet archange rebelle, un Satan moderne, vainqueur de Dieu, supprimant Dieu avec l'arme du siècle.

Tel était le Renan de la légende, et tel il est resté pour certaines personnes. Si nous passons au Renan de la réalité, nous restons surpris. Le savant demeure un érudit, mais il devient un poète. Imaginez un tempérament de croyant, un être contemplatif, grandi dans la brume, sur une côte de Bretagne. Il a été élevé dans les pratiques les plus strictes du catholicisme ; son premier désir est d'être prêtre, et toute son éducation, toute son instruction le destinent au sacerdoce. Il vient à Paris, il entre au séminaire, trempé de religiosité, apportant le rêve dévot de sa race et du milieu où il a poussé. Là, une case du cerveau, muette jusqu'à ce jour, se met à fonctionner. Est-ce un souffle de Paris qui l'a frappé au passage? Est-ce une prédisposition lointaine qui s'éveillait chez l'homme, après avoir balbutié chez l'enfant? Lui seul pourrait nous le dire, en nous confessant ses péchés de gamin. Quoi qu'il en soit, le libre examen parlait en lui. Dès lors, le prêtre était mort. C'est toujours la même histoire : le premier frisson du doute, puis les combats douloureux, puis le déchirement final. M. Renan avait quitté le séminaire et s'était réfugié dans l'étude des langues. Mais ce qui n'était pas mort en lui, c'était l'idéaliste, le spiritualiste. Toutes ses croyances du jeune âge combattues et refoulées, avaient trouvé un autre lit et s'épanchaient en un flot de poésie tendre. Il y a là un cas bien curieux de la satisfaction tyrannique d'un tempérament : il ne pouvait plus être prêtre, il serait poète, et son tempérament se contenterait quand même. Sans doute une nature moins trempée dans la religiosité, grandie dans un milieu moins brumeux, serait allée jusqu'au bout de la voie

scientifique, aurait resserré de plus en plus la formule de ses négations. M. Renan devait s'arrêter à mi-chemin, avec l'éternel regret de sa foi perdue et la vague jouissance de douter de son doute. Cette transformation de la foi en poésie est ce qui le caractérise. Il n'est plus un croyant, mais il n'est pas un savant. Je vois en lui un homme de transition. Pour moi, l'esprit romantique a passé par là.

Oui, M. Renan est un panthéiste de l'école romantique. On a expliqué que, mettant Dieu dans l'humanité, il n'a point nié précisément la divinité du Christ, puisqu'il en a fait le plus parfait et le plus aimable des hommes. Je ne veux pas me perdre dans la question philosophique; je n'examinerai point ses théories de la formation lente d'une humanité supérieure, d'un groupe de Messies intellectuels régnant sur la terre par la puissance de leurs facultés. Il me suffit qu'il soit déiste comme Victor Hugo, et que ses croyances, pour être plus équilibrées, n'en soient pas moins des imaginations de poète lyrique, aussi éloignées des affirmations des dogmes que des affirmations de la science. Ni croyant ni savant, poète, voilà son étiquette. Il flotte dans le vague des contemplatifs. L'idée, chez lui, n'a jamais une netteté solide. On sent ce qu'il pourrait penser; mais le pense-t-il réellement? c'est ce qu'on ne saurait dire, car il répugne à toute conclusion claire. Et si, laissant le philosophe, nous passons à l'écrivain, nous trouvons le romantique dans tout son charme et sa puissance. Sans doute, ce n'est pas l'effarement superbe de Victor Hugo, le grossissement des antithèses, l'entassement des grands mots et des grandes images. C'est plutôt le miel coulant de Lamartine, une rêverie béate et religieuse, un style qui a la volupté d'une caresse et l'onction d'une prière. La phrase s'agenouille et se pâme dans une vapeur d'encens, sous le jour mystique des vitraux. On devine tout de suite que M. Renan est entré dans la cathédrale gothique du romantisme, et qu'il y est resté non plus comme croyant, mais comme écrivain. Nous retrouvons là le poète, s'attardant à mi-chemin du style de l'érudit et du savant, comme il est demeuré à mi-chemin des formules du philosophe. Cela complète et arrête sa personnalité d'un trait définitif.

Voilà donc le Renan de la légende et le Renan de la réalité. Il faut ajouter que les entêtés seuls, les farouches du catholicisme et les sots qui s'en tiennent aux idées toutes faites, continuent à regarder M. Renan comme l'Antechrist. Les années ont passé; on a fini par comprendre que la *Vie de Jésus* était un aimable poème, dissimulant sous des fleurs romantiques quelques-unes des affirmations de l'exégèse moderne. Toutes les vérités ne sont pas là; il y en a seulement un choix, fait par une main d'artiste, et embelli des couleurs les plus tendres de l'imagination. Si l'on veut surprendre le procédé de M. Renan, il suffit de comparer son livre à celui de l'Allemand Strauss, qui a des raideurs de discussions et de démonstrations rebutantes; nous ne trouvons plus ici qu'un érudit et un savant, dont le style n'a pas d'ornements et dont l'unique souci est la vérité. Aussi, à cette heure, pour le plus grand nombre, le terrible M. Renan est-il devenu le doux M. Renan. On l'accepte comme un mélodiste, qui a eu certainement tort de choisir un motif irrespectueux pour chanter sa musique, mais qui, en somme, a écrit là de la musique bien agréable. Et c'est au mélodiste que l'Académie française a ouvert ses portes. Je voulais en venir là : je constate que l'Académie a fêté le rhétoricien et non le savant. Toute cette fête littéraire s'est encore donnée en l'honneur d'un poète lyrique.

Il faut être sévère, parce que, dans nos temps d'hypocrisie et de complaisance, la sévérité seule peut rendre la nation virile. Sans doute l'Académie, en accueillant M. Renan, a fait un très bon choix, tel qu'il lui arrive rarement d'en faire un semblable. M. Renan, dont l'érudition est réellement très large, est en outre un de nos prosateurs les plus raffinés. Littérairement, il vaut dans son petit doigt plus que dix académiciens pris au hasard sur les bancs de la docte compagnie. Seulement, il ne faudrait pas regarder son élection comme le triomphe à l'Institut de la formule scientifique moderne. Il n'y a, sous la fameuse coupole, qu'un poète de plus. Le vrai courage était de nommer M. Renan après son retentissant succès de la *Vie de Jésus*. Aujourd'hui, il force les portes par son charme; il ne s'asseoit pas dans son fauteuil avec sa queue et ses cornes, il s'y asseoit couronné par les dames. Personne n'a plus peur de lui; il est même devenu le refuge des âmes religieuses que la science sèche et nue inquiète. Alors, qu'on ne fasse pas tant de tapage du libéralisme de l'Académie. Elle a accueilli un écrivain, c'est parfait. La science moderne n'a pas à crier victoire, comme aux réceptions solennelles de Claude Bernard et de M. Littré.

Ce qui m'a paru bien caractéristique, dans le discours de M. Renan, c'est la façon dont il accepte les découvertes de la science, en idéaliste plein de souplesse, qui utilise tout pour continuer et élargir ses rêves. Une citation, prise dans son discours de réception, est nécessaire. « Le ciel, tel qu'on le voit avec les données de l'astronomie moderne, est bien supérieur à cette voûte solide, constellée de points brillants, portée sur des piliers à quelques lieues de distance en l'air, dont les siècles naïfs se contentèrent... Si, par moments, j'ai quelques mélancoliques souvenirs pour les neuf chœurs d'anges qui embrassaient les orbes des sept planètes, et pour cette mer cristalline qui se déroulait aux pieds de l'Eternel, je me console en songeant que l'infini où notre œil plonge est un infini réel mille fois plus sublime, aux yeux du vrai contemplateur, que tous les cercles d'azur des paradis d'Angelico de Fiésole. Combien les vues profondes du chimiste et du cristallographe sur l'atome dépassent la vague notion de la matière dont vivait la philosophie scolastique !... Le triomphe de la science est en vérité le triomphe de l'idéalisme... » Retenez ce cri, il est typique. C'est l'échappée du poète qui, chaque fois que vous reculerez les limites de l'inconnu, consentira bien à marcher avec vous, mais pour s'installer et rêver dans le coin de mystère où vous ne serez pas encore descendu. Comme M. Renan lui-même le constate dans la suite de son discours, un savant n'admet l'inconnu, l'idéal, que comme un problème posé dont il cherchera la solution. Nouvelle preuve que M. Renan n'est pas un savant, car il lui faut son coin de mys-

tère, et plus vous rétrécirez ce coin, plus vous le porterez au fond de l'infini, et plus il affectera de paraître enchanté, parce que, dira-t-il, son rêve en devient d'autant plus lointain et sublime. C'est ainsi que « le triomphe de la science est le triomphe de l'idéalisme ». Je connaissais déjà la phrase, pour l'avoir souvent entendu donner comme un argument suprême. Elle est le refuge des idéalistes qui ne nient pas les sciences modernes. Comme ils comptent qu'un point du mystère de la matière et de la vie restera toujours fermé, ils font voyager leur idéal à chaque découverte, en se disant que, même traqués de croyance en croyance, ils auront toujours ce point final comme un asile inexpugnable. Cela est d'une foi en l'idéal bien élastique. J'ai une médiocre estime philosophique pour ces rêveurs enragés qui, à chaque étape de la science, demandent à s'arrêter pour faire un petit bout de rêve, quittes à déménager de nouveau et à aller achever de prendre leur jouissance plus loin. M. Renan est un de ces poètes de l'idéal qui suivent les savants en traînant la jambe et en profitant de chaque halte pour cueillir quelques fleurs.

Et remarquez que son grand succès, je parle du succès bruyant et populaire, vient de sa rhétorique. En Allemagne, Strauss, enfermé dans les sécheresses de son argumentation, avait simplement remué le public spécial des érudits et des théologiens; la foule des gens du monde et des simples lettrés s'était désintéressée. Au contraire, chez nous, M. Renan, beaucoup moins net comme négation, mais traitant la matière avec des brassées de fleurs de rhétorique, a passionné le public tout entier. Encore une preuve de la toute-puissance de la forme. Le succès de la *Vie de Jésus*, c'est le succès de *Ruy Blas* : c'est la phrase, le son, la couleur, l'odeur séduisant tout un peuple d'artistes par les sens. Il y a là un effet nerveux, matériel. Quand un rhétoricien a du génie, il est le maître incontesté des foules, il les prend par leur chair et les conduit où il veut. Un savant fera le vide dans un auditoire, lorsqu'un poète enthousiasmera jusqu'à ses adversaires. Cela explique le coup de folie du romantisme, dans la première moitié du siècle. Aujourd'hui encore, nous applaudissons à tout rompre, lorsqu'une bouffée de poésie lyrique nous passe dans les oreilles.

Pourtant, ce qu'il faut dire bien haut, c'est que ce tapage de la forme est passager. On classe l'écrivain; puis, on hausse les épaules, lorsqu'il se pose en penseur et en savant. Et la punition est là pour les timides qui n'ont point osé aller jusqu'au bout de leur pensée, pour les habiles qui ont cru très fort de gagner chacun en ménageant tout le monde. Oui, ces finesses d'ambitieux, ce procédé de ne lâcher que les vérités aimables et bien vêtues, cet équilibre plein d'art qui n'est pas le mensonge sans être la vérité, toute cette tactique hypocrite se retourne contre ceux qui l'emploient par calcul ou par tempérament. Un jour, après avoir été acclamés, ils se trouvent seuls, très célèbres il est vrai, chargés d'honneurs et de récompenses; mais ils n'ont qu'une réputation de joueurs de flûte, lorsqu'ils auraient pu ambitionner la gloire indestructible des grands penseurs et des grands savants.

Je ne conclurai pas moi-même. J'ai trouvé dans un article un jugement très sévère qui m'a beaucoup frappé, et je le donne ici sans commentaire : « Un homme comme M. Renan devrait avoir quelque influence sur son temps; il n'en a aucune. On ne l'a point pris au sérieux... En vain, il aborde les plus terribles problèmes : on n'a point admis ses solutions; on a vu des jeux et des ris où le philosophe, l'épigraphiste, le savant eût voulu une entière et austère attention. L'écrivain seul subsistera; on dira qu'il a connu tous les secrets de la langue et qu'au milieu des instrumentistes d'aujourd'hui il a su, parmi tant de cuivres, faire dominer les trilles de son hautbois... La postérité le classera parmi les illustres inutiles, parmi ceux qui, en un siècle d'enfantement et de réveil, ont pris la part des doux loisirs et des sommeils champêtres. »

III

Par une sorte d'ironie, il arrive presque toujours que l'académicien nouvellement élu doit faire l'éloge d'un académicien mort de tempérament absolument opposé au sien. C'est ce qui vient d'arriver; on a pu voir M. Renan, le rhétoricien, le poète, jeter toutes les fleurs de ses phrases sur la vie et l'œuvre de Claude Bernard, le savant qui a mis toute sa force dans la méthode expérimentale. Le spectacle est assez curieux pour qu'on s'y arrête. D'ailleurs, je veux mettre debout cette haute et sévère figure de Claude Bernard, en face des figures de Victor Hugo et de M. Renan. Ce sera la science en face de la rhétorique, le naturalisme en face de l'idéalisme. Il me fallait ce point d'appui. Et, ensuite, je pourrai conclure.

Le côté plaisant, c'est que je n'aurai pas à intervenir. M. Renan lui-même va me fournir, dans son discours de réception, toutes les citations dont j'aurai besoin. Je trouve là une foule d'arguments décisifs en faveur du naturalisme. Il me suffira de couper des phrases et de les commenter en quelques lignes.

D'abord, je résumerai brièvement la vie de Claude Bernard. Il naquit « au petit village de Saint-Julien, près Villefranche, dans une maison de vignerons qui lui resta toujours chère ». Ayant perdu son père de bonne heure, élevé par sa mère, il reçut ses premières leçons du curé de son village, alla ensuite au collège de Villefranche, puis débuta dans la vie comme aide-pharmacien, à Lyon. Il rêvait alors la gloire littéraire. « Il essayait toute chose, eut un petit succès sur un théâtre de Lyon, avec un vaudeville dont il ne voulait jamais dire le titre, vint à Paris, ayant dans sa valise une tragédie en cinq actes et une lettre. » Cette lettre était adressée à M. Saint-Marc Girardin, qui le détourna de la littérature. Dès lors, Claude Bernard allait trouver sa voie. Il rencontra Magendie, qui en fit son élève préféré. Ses luttes furent longues et terribles. On connaît ses merveilleux travaux, ses découvertes, qui ont élargi la physiologie. Et je laisse parler M. Renan : « Les récompenses vinrent lentement à cette grande carrière qui, à vrai dire, pouvait s'en passer, car elle était à elle-même sa propre récompense. Votre con-

frère avait eu les rudes commencements de la vie du savant; il en eut les tardives douceurs. L'Académie des sciences, la Sorbonne, le Collège de France, le Muséum tinrent à honneur de le posséder. Votre compagnie mit le comble à ces faveurs en lui conférant le premier des titres auxquels puisse aspirer l'homme voué aux travaux de l'esprit. Une volonté personnelle de l'empereur Napoléon III l'appela au Sénat. »

Je m'arrête, ce bout de biographie est suffisant pour établir un court parallèle entre Claude Bernard et M. Renan. Remarquez le point de départ : tous deux ont été élevés par un prêtre; seulement le premier a grandi sur un coteau ensoleillé, tandis que l'autre a été trempé dès l'enfance par les brumes de l'Océan. Tout de suite, les différences de tempérament s'affirment : M. Renan, de nature poétique et religieuse, rêve d'être prêtre et plus tard, malgré son érudition très large, malgré ses négations, ne peut se dégager du spiritualisme le plus nuageux; Claude Bernard, d'esprit exact, va droit à la science expérimentale et n'a plus qu'un but, celui de traquer la vérité d'inconnu en inconnu. Ce que je trouve surtout de caractéristique, c'est la tentative littéraire de celui-ci. Sa tragédie est mauvaise, le rhétoricien en lui est pitoyable. On le sent empêtré dans une formule littéraire où ses facultés d'observation, son analyse, sa logique ne peuvent lui servir à rien. Il patauge dans la littérature classique, comme il pataugerait dans la littérature romantique, et dès lors il n'a de refuge que la science. M. Renan le dit lui-même. « Le temps était plus favorable à une littérature souvent de médiocre aloi qu'à des recherches qui ne prêtaient pas à de jolies phrases. Ces lignes font sourire; on songe immédiatement que M. Renan a trouvé le moyen d'écrire de jolies phrases sur des recherches qui ne prêtaient guère au style lyrique. Mais on y voit nettement les raisons qui ont jeté Claude Bernard dans la science.

D'ailleurs, traitons tout de suite la question du style. A plusieurs reprises, M. Renan revient sur cette question, et en termes excellents. Je cite : « La vraie méthode d'investigation, supposant un jugement ferme et sain, entraîne les solides qualités du style. Tel mémoire de Letronne et d'Eugène Burnouf, en apparence étranger à tout souci de la forme, est un chef-d'œuvre à sa manière. La règle du bon style scientifique, c'est la clarté, la parfaite adaptation au sujet, le complet oubli de soi-même, l'abnégation absolue. Mais c'est là aussi la règle pour bien écrire en quelque matière que ce soit. Le meilleur écrivain est celui qui traite un grand sujet et s'oublie lui-même pour laisser parler son sujet. » Et plus loin : « Ecrivain, certes, il l'était, et écrivain excellent, car il ne pensa jamais à l'être. Il eut la première qualité de l'écrivain, qui est de ne pas songer à écrire. Son style, c'est sa pensée elle-même; et comme cette pensée est toujours grande et forte, son style aussi est toujours grand, solide et fort. Rhétorique excellente que celle du savant, car elle repose sur la justesse du style vrai, sobre, proportionné à ce qu'il s'agit d'exprimer, ou plutôt sur la logique, base unique, base éternelle du bon style. » Et plus loin encore : « Il faut remonter à nos maîtres de Port-Royal pour trouver une telle sobriété, une absence de tout souci de briller, un tel dédain des procédés d'une littérature mesquine, cherchant à relever par de fades agréments l'austérité des sujets. »

Je n'aurais peut-être point osé condamner la rhétorique romantique en termes si sévères. M. Renan, emporté par la vérité, oublie les « fades agréments » dont il a relevé « l'austérité » de la *Vie de Jésus*. Que nous sommes loin aussi des tirades de *Ruy Blas*, avec la logique « base unique, base éternelle du bon style ! » Voilà l'outil de la vérité, l'outil du siècle. Le lyrisme, son panache de grands mots, ses épithètes retentissantes, sa musique d'orgue et son envolement, ne sont plus qu'un coup de folie, qu'une démence d'esprits extatiques, à genoux devant l'idéal, tremblant qu'on ne leur ravisse le dernier coin du mystère où ils logent leurs rêves.

Mais j'arrive au fond même de la querelle, à la guerre engagée par la science contre l'idéal, contre l'inconnu. Le grand rôle de Claude Bernard est là. Il a pris la nature à ses sources, il a résolu les problèmes par l'expérience, en s'appuyant sur les faits et en faisant, à chacun de ses pas, reculer l'inconnu devant lui. Ecoutez M. Renan : « La plus haute philosophie résultait de cet ensemble de faits constatés avec une inflexible rigueur. Comme loi suprême de l'univers, Bernard reconnaît ce qu'il appelle le *déterminisme*, c'est-à-dire la liaison inflexible des phénomènes, sans que nul agent extra-naturel intervienne jamais pour en modifier la résultante. Il n'y a pas, comme on l'avait dit souvent, deux ordres de sciences : celles-ci d'une précision absolue, celles-là toujours en crainte d'être dérangées par des forces mystérieuses. Cette grande inconnue de la physiologie que Bichat admettait encore, cette puissance capricieuse qui, prétendait-on, résistait aux lois de la matière et faisait de la vie une sorte de miracle, Bernard l'exclut absolument. « L'obscure notion de « cause, disait-il, doit être rapportée à l'origine « des choses...; elle doit faire place, dans la « science, à la notion du rapport des conditions. » Et, plus bas, M. Renan ajoute : « Claude Bernard n'ignorait pas que les problèmes qu'il soulevait touchaient aux plus graves questions philosophiques. Il n'en fut jamais ému. Il ne croyait pas qu'il fût permis au savant de s'occuper des conséquences qui peuvent sortir de ses recherches. Il n'était d'aucune secte. Il cherchait la vérité, et voilà tout. » Eh bien ! toute l'enquête moderne est là. On a remis les problèmes en question, la science actuelle procède à une revision des prétendues vérités que le passé affirmait au nom de certains dogmes. On étudie la nature et l'homme, on classe les documents, on avance pas à pas, en employant la méthode expérimentale et analytique; mais on se garde bien de conclure, parce que l'enquête continue et que nul encore ne peut se flatter de connaître le dernier mot. On ne nie pas Dieu, on tâche de remonter à lui, en reprenant l'analyse du monde. S'il est au bout, nous le verrons bien, la science nous le dira. Pour le moment, nous le mettons à part, nous ne voulons pas d'un élément surnaturel, d'un axiome extra-humain qui nous troublerait dans nos observations exactes. Ceux qui débutent par affirmer l'absolu introduisent, dans leurs études des êtres et des choses, une donnée

de pure imagination, un rêve personnel, d'un charme esthétique plus ou moins grand, mais d'une vérité et d'une morale absolument nulles.

Et je ne reste pas dans le domaine scientifique, j'entre ici dans le domaine littéraire. La formule naturaliste en littérature, telle que je la poserai tout à l'heure, est identique à la formule naturaliste dans les sciences, et particulièrement en physiologie. C'est la même enquête, portée des faits vitaux dans les faits passionnels et sociaux; l'esprit du siècle donne le branle à toutes les manifestations intellectuelles, le romancier qui étudie les mœurs complète le physiologiste qui étudie les organes. M. Renan est encore ici avec moi. Ecoutez-le: « Quoique Claude Bernard parlât peu des questions sociales, il avait l'esprit trop grand pour ne pas y appliquer ses principes généraux. Ce caractère conquérant de la science, il l'admettait jusque dans le domaine des sciences de l'humanité. « Le rôle actif des sciences expérimentales, disait-il, ne s'arrête pas aux sciences physico-chimiques et physiologiques; il s'étend jusqu'aux sciences historiques et morales. On a compris qu'il ne suffit pas de rester spectateur inerte du bien et du mal, en jouissant de l'un et en se préservant de l'autre. La morale moderne aspire à un rôle plus grand : elle recherche les causes, veut les expliquer et agir sur elles; elle veut, en un mot, dominer le bien et le mal, faire naître l'un et le développer, lutter avec l'autre pour l'extirper et le détruire. » Ces paroles sont grandes, et elles contiennent toute la haute et sévère morale du roman naturaliste contemporain, qu'on a l'imbécillité d'accuser d'ordure et de dépravation. Elargissez encore le rôle des sciences expérimentales, étendez-le jusqu'à l'étude des passions et à la peinture des mœurs : vous obtenez nos romans qui recherchent les causes, qui les expliquent, qui amassent les documents humains, pour qu'on puisse être le maître du milieu et de l'homme, de façon à développer les bons éléments et à exterminer les mauvais. Nous faisons une besogne identique à celle des savants. Il est impossible de baser une législation quelconque sur les mensonges des idéalistes. Au contraire, sur les documents vrais que les naturalistes apportent, on pourra sans doute un jour établir une société meilleure, qui vivra par la logique et par la méthode. Du moment où nous sommes la vérité, nous sommes la morale.

Voyez le tableau que M. Renan trace des travaux du savant : « Il passait sa vie dans un laboratoire obscur, au Collège de France; et là, au milieu des spectacles les plus repoussants, respirant l'atmosphère de la mort, la main dans le sang, il trouvait les plus intimes secrets de la vie, et les vérités qui sortaient de ce triste réduit éblouissaient tous ceux qui savaient les voir. Claude Bernard disait lui-même : « Le « physiologiste n'est pas un homme du monde, « c'est un savant, c'est un homme absorbé par « une idée scientifique qu'il poursuit; il n'entend « plus les cris des animaux, il ne voit plus le sang « qui coule, il ne voit que son idée et n'aperçoit « que des organismes qui lui cachent des pro- « blèmes qu'il veut découvrir. De même, le chi- « rurgien n'est pas arrêté par les cris et les san- « glots, parce qu'il ne voit que son idée et le but « de son opération. De même encore, l'anato- « miste ne sent pas qu'il est dans un charnier « horrible; sous l'influence d'une idée scienti- « fique, il poursuit avec délices un filet nerveux « dans des chairs puantes et livides, qui seraient « pour tout autre homme un objet de dégoût et « d'horreur. » Devant un pareil tableau, nous pardonnera-t-on nos quelques audaces à nous, romanciers naturalistes, qui, par amour du vrai, poursuivons parfois avec délices les détraquements que produit une passion dans un personnage gâté jusqu'aux moelles? Nous reprochera-t-on nos charniers horribles, le sang que nous faisons couler, les sanglots que nous n'épargnons pas aux lecteurs? C'est que de nos tristes réduits nous espérons faire sortir des vérités qui éblouiront ceux qui sauront les voir.

Telle est donc la haute figure de Claude Bernard. Il représente la science moderne dans son dédain de la rhétorique, dans son enquête vigoureuse et méthodique, exempte de toute concession au rêve et à l'inconnu. Il n'admet aucune source irrationnelle, telle qu'une révélation, une tradition, une autorité conventionnelle et arbitraire. Il prétend que, dans le problème de l'homme, tout doit être étudié et expliqué avec le seul outil de l'expérience et de l'analyse. En un mot, cet homme est l'incarnation de la vérité affirmée et prouvée. Aussi, quelle décisive influence sur son temps ! Chacune de ses découvertes est un élargissement de l'intelligence humaine. Les élèves se pressent autour de lui. Il laisse des documents sur lesquels travaillera l'avenir. Et, maintenant, reportez-vous à la solitude de M. Renan, du rhétoricien qui a idéalisé ses emprunts et ses trouvailles d'érudit. Evidemment, ce n'est ici qu'un charmeur, un rêveur attardé; la force du siècle est chez Claude Bernard. Le magnifique élan poétique, le lyrisme de Victor Hugo n'est plus lui-même qu'une musique superbe, à côté des conquêtes viriles de Claude Bernard sur le mystère de la vie. Tandis que le poète lyrique brouille tout, augmente l'erreur, élargit l'inconnu pour y promener la folie de son imagination, le physiologiste diminue le champ du mensonge, laisse une place de plus en plus restreinte à l'ignorance humaine, honore la raison et fait œuvre de justice. Eh bien ! c'est ici que se trouve la seule et véritable morale, c'est dans ce spectacle qu'on doit puiser de grandes leçons et de grandes pensées.

IV

Voyons maintenant cette formule de la science moderne appliquée à la littérature. D'abord, je connais l'argument des lyriques : il y a la science et il y a la poésie. Certes, oui; il n'est pas question de supprimer les poètes. Il s'agit simplement de les mettre à leur place et d'établir que ce ne sont pas eux qui, marchant à la tête du siècle, ont le privilège de la morale et du patriotisme.

Aux premiers jours du monde, la poésie a été le rêve de la science, chez les peuples enfants. Des deux facultés de l'homme, sentir et comprendre, la première a fait les poètes, et la se-

conde, les savants. Prenez l'homme au berceau, il a simplement des sens qui fonctionnent, c'est une extase sur chaque chose ; il ne voit pas la réalité, il la rêve. Puis, à mesure qu'il grandit, une curiosité de savoir lui pousse ; son intelligence tâtonne, il risque hypothèse sur hypothèse, il se fait du milieu où il se trouve des idées plus ou moins grandes, plus ou moins justes. A cet âge, il est poète, l'univers pour lui n'est qu'un immense idéal où il promène ses essais de compréhension. Ensuite, certaines notions exactes s'imposent, son idéal se restreint, il finit par le loger dans un ciel lointain et dans les causes obscures de la vie. Eh bien ! l'histoire de l'humanité est pareille à celle de cet homme. L'idéal nous vient de nos premières ignorances. A mesure que la science avance, l'idéal doit reculer. M. Renan le transforme, cela revient au même. Je ne veux pas entrer dans la discussion philosophique ni affirmer que la science, un jour, supprimera absolument l'inconnu. Nous n'avons pas à nous inquiéter de cela ; notre seule besogne est d'aller toujours en avant dans la conquête du vrai, quittes à accepter les conclusions dernières. Notre querelle avec les idéalistes est uniquement dans ce fait que nous partons de l'observation et de l'expérience, tandis qu'ils partent d'un absolu. La science est donc, à vrai dire, de la poésie expliquée ; le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l'imagination par l'étude exacte des choses et des êtres. A notre époque, il n'y a plus qu'une question de tempérament ; les uns ont le cerveau ainsi bâti qu'ils trouvent plus large et plus sain de reprendre les antiques rêves, de voir le monde dans un affolement cérébral, dans la vision de leurs nerfs détraqués ; les autres estiment que le seul état de santé et de grandeur possible, pour un individu comme pour une nation, est de toucher enfin du doigt les réalités, d'asseoir notre intelligence et nos affaires humaines sur le terrain solide du vrai. Ceux-là sont les poètes lyriques, les romantiques ; ceux-ci sont les écrivains naturalistes. Et l'avenir dépendra du choix que les générations vont faire entre les deux voies. C'est à la jeunesse de décider.

Dit-on assez de sottises depuis quelque temps sur la formule naturaliste ! On en a fait, dans la presse, je ne sais quelle imbécile théorie qui me serait personnelle. Je me suis vainement efforcé, depuis trois ans, d'expliquer que je n'étais pas un novateur, que je n'avais pas dans la poche une invention. Mon seul rôle a été celui d'un critique qui étudie son âge et qui constate, avec preuves à l'appui, dans quel sens le siècle lui semble marcher. J'ai trouvé la formule naturaliste au dix-huitième siècle ; même, si l'on veut, elle part des premiers jours du monde. Je l'ai montrée magnifiquement appliquée, dans notre littérature nationale, par Stendhal et Balzac ; j'ai dit que notre roman actuel continuait les œuvres de ces maîtres, et j'ai cité, au premier rang, MM. Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet. Dès lors, où a-t-on pu voir que j'inventais une théorie à mon usage particulier? Quels sots se sont imaginé de me présenter comme un orgueilleux qui veut imposer sa rhétorique, qui base sur une œuvre à lui tout le passé et tout l'avenir de la littérature française?

En vérité, c'est ici le comble de l'aveuglement et de la mauvaise foi. M'entendra-t-on aujourd'hui, comprendra-t-on que la formule scientifique de Claude Bernard n'est autre que la formule des écrivains naturalistes? Cette formule est celle du siècle tout entier. Elle ne m'appartient pas, à moi ; je ne suis pas fou au point de me substituer à des siècles de travail, au labeur si long du génie humain. Mon humble besogne s'est bornée à préciser l'évolution actuelle, à la dégager de la période romantique, à déblayer nettement le terrain pour y établir la lutte fatale qui a lieu entre les idéalistes et les naturalistes, enfin à prédire la victoire de ces derniers. En dehors de ces discussions théoriques, je ne me suis jamais posé que comme le soldat le plus convaincu du vrai.

Oui, notre formule naturaliste est la formule des physiologistes, des chimistes et des physiciens. L'emploi de cette formule, dans notre littérature, date du siècle dernier, des premiers bégayements de nos sciences modernes. Le branle était donné, l'enquête allait devenir universelle. J'ai déjà fait vingt fois l'historique de cette évolution immense qui nous emporte à l'avenir. Elle a renouvelé l'histoire et la critique, en les tirant de l'empirisme des formules scolastiques ; elle a transformé le roman et le drame, depuis Diderot et Rousseau jusqu'à Balzac et ses continuateurs. Peut-on nier les faits? N'y a-t-il pas là cent ans de notre histoire, qui montrent l'esprit scientifique détruisant la belle ordonnance classique des autres siècles, bégayant dans l'insurrection romantique, puis triomphant avec les écrivains naturalistes? Encore un coup ce n'est pas moi, le naturalisme ; c'est tout écrivain qui, le voulant ou non, emploie la formule scientifique, reprend l'étude du monde par l'observation et l'analyse, en niant l'absolu, l'idéal révélé et irrationnel. Le naturalisme, c'est Diderot, Rousseau, Balzac, Stendhal, vingt autres encore. On fait de moi une caricature grotesque, en me présentant comme un pontife, comme un chef d'école. Nous n'avons pas de religion, donc personne ne pontifie chez nous. Quant à notre école, elle est trop large pour qu'elle obéisse à un chef. Elle n'est pas comme l'école romantique, qui s'incarne dans la fantaisie individuelle, dans le génie d'un poète. Elle ne vit pas par une rhétorique, elle existe au contraire par une formule ; et, à ce titre, le jour où nous prendrons un chef, nous choisirons plutôt un savant, comme Claude Bernard. Si, tout à l'heure, j'ai pris à M. Renan de si longs extraits, c'était justement afin d'établir, sur des preuves empruntées à un idéaliste, que la force du siècle est dans la science, dans le naturalisme. Voilà Claude Bernard, voilà notre homme, l'homme de la formule scientifique, dégagé de toute rhétorique, tel que l'a représenté l'auteur de la *Vie de Jésus*.

Me permettra-t-on une anecdote personnelle? Un jour, je donnais à un journaliste de beaucoup d'esprit ces explications, en lui répétant que jamais je n'avais eu la sotte ambition de jouer un rôle de chef d'école. J'ajoutai que, sans remonter à Balzac, j'avais dans la littérature contemporaine des aînés illustres qui pourraient mieux que moi prendre le titre de maître. Enfin, je fais remarquer que l'erreur sur mon

prétendu orgueil venait sans doute de ce que j'étais le porte-drapeau de l'idée scientifique. Or, pendant que je parlais, le journaliste devenait grave, prenait un air désappointé et ennuyé. Lui qui, jusque-là, s'était beaucoup amusé du naturalisme, finit par m'interrompre, en s'écriant : « Comment ! ce n'est que cela; mais ce n'est plus drôle ! » Le mot est bien profond. Du moment où j'étais raisonnable, où je n'avais pas dans la poche une religion cocasse, ce n'était plus drôle; du moment où le naturalisme ne s'incarnait pas dans un rhétoricien de l'ordure, et s'élargissait jusqu'à être le mouvement intellectuel du siècle, il ne méritait plus qu'on s'en occupât.

Car, c'est ici le comble de l'imbécillité, on a voulu, on veut encore que le naturalisme soit la rhétorique de l'ordure. J'ai eu beau protester, dire que mes tentatives personnelles n'engageaient que moi et laissaient la formule intacte, on n'en répète pas moins que le naturalisme est une invention que j'ai lancée pour poser *l'Assommoir* comme une Bible. Ces gens ne voient que la rhétorique. Toujours les mots, ils ne peuvent imaginer quelque chose derrière les mots. Certes, je suis un homme de paix, mais il me prend des besoins farouches d'étrangler les gens qui disent devant moi : « Ah ! oui, le naturalisme, les mots crus ! »

Eh ! qui a jamais dit cela? Je me tue justement à répéter que le naturalisme n'est pas dans les mots, que sa force est d'être une formule scientifique. Combien de fois me forcera-t-on à dire encore qu'il est simplement l'étude des êtres et des choses soumis à l'observation et à l'analyse, en dehors de toute idée préconçue d'absolu. La question de rhétorique vient ensuite. Nous allons en causer maintenant, si vous voulez.

J'ai expliqué plus haut comment, selon moi, les romantiques étaient venus faire spécialement une besogne de rhétoriciens dans la langue. Cet élargissement du dictionnaire était une nécessité. Personnellement, je regrette parfois que des poètes lyriques se soient trouvés forcément chargés de ce travail, en voyant quel effarement et quel clinquant ils ont mis dans le style; nous en avons encore pour des années, avant d'équilibrer ces matériaux et d'arriver à une langue aussi solide que riche. Nous tous, écrivains de la seconde moitié du siècle, nous sommes donc, comme stylistes, les enfants des romantiques. Cela est indéniable. Ils ont forgé un outil qu'ils nous ont légué et dont nous nous servons journellement. Les meilleurs d'entre nous doivent leur rhétorique aux poètes et aux prosateurs de 1830.

Mais qui ne comprend aujourd'hui que le régime des rhétoriciens est fini? A présent qu'ils nous ont donné l'outillage, ils disparaissent forcément. Et nous venons à notre heure faire notre besogne. Le terrain a été déblayé; la question de langue ne nous arrête plus, nous avons toute liberté et toute facilité de procéder à la grande enquête. C'est l'heure de vision nette où l'idée se dégage de la forme : la forme, les romantiques nous en ont légué une qu'il nous faudra pondérer et ramener à la stricte logique, tout en essayant d'en garder les richesses; l'idée, elle s'impose de plus en plus, elle est la formule scientifique appliquée en tout, aussi bien dans la politique que dans la littérature.

Donc, une fois encore, le naturalisme est purement une formule, la méthode analytique et expérimentale. Vous êtes naturaliste si vous employez cette méthode, quelle que soit d'ailleurs votre rhétorique. Stendhal est un naturaliste, comme Balzac, et certes sa sécheresse de touche ne ressemble guère à la largeur parfois épique de Balzac; mais tous les deux procèdent par l'analyse et par l'expérience. Je pourrais citer, de nos jours, des écrivains dont le tempérament littéraire paraît tout opposé, et qui se rencontrent et communient ensemble dans la formule naturaliste. Voilà pourquoi le naturalisme n'est pas une école, au sens étroit du mot, et voilà pourquoi il n'y a pas de chef distinct, parce qu'il laisse le champ libre à toutes les individualités. Comme le romantisme, il ne s'enferme pas dans la rhétorique d'un homme ni dans le coup de folie d'un groupe. Il est la littérature ouverte à tous les efforts personnels, il réside dans l'évolution de l'intelligence humaine à notre époque. On ne vous demande pas d'écrire d'une certaine façon, de copier tel maître; on vous demande de chercher et de classer votre part de documents humains, de découvrir votre coin de vérité, grâce à la méthode.

Ici, l'écrivain n'est encore qu'un homme de science. Sa personnalité d'artiste s'affirme ensuite par le style. C'est ce qui constitue l'art. On nous répète cet argument stupide, que nous ne reproduisons jamais la nature dans son exactitude. Eh ! sans doute, nous y mêlerons toujours notre humanité, notre façon de rendre. Seulement, il y a un abîme entre l'écrivain naturaliste qui va du connu à l'inconnu, et l'écrivain idéaliste qui a la prétention d'aller de l'inconnu au connu. Si nous ne donnons jamais la nature tout entière, nous vous donnerons au moins la nature vraie, vue à travers notre humanité; tandis que les autres compliquent les déviations de leur optique personnelle par les erreurs d'une nature imaginaire, qu'ils acceptent empiriquement comme étant la nature vraie. En somme, nous ne leur demandons que de reprendre l'étude du monde à l'analyse première, sans rien abandonner de leur tempérament d'écrivain.

Existe-t-il une école plus large? Je sais bien que l'idée emporte la forme. C'est pourquoi je crois que la langue s'apaisera et se pondérera, après la fanfare superbe et folle de 1830. Si nous sommes condamnés à répéter cette musique, nos fils se dégageront. Je souhaite qu'ils en arrivent à ce style scientifique dont M. Renan fait un si grand éloge. Ce serait le style vraiment fort d'une littérature de vérité, un style exempt du jargon à la mode, prenant une solidité et une largeur classiques. Jusque-là, nous planterons des plumets au bout de nos phrases, puisque notre éducation romantique le veut ainsi; seulement, nous préparerons l'avenir en rassemblant le plus de documents humains que nous pourrons, en poussant l'analyse aussi loin que nous le permettra notre outil.

Tel est le naturalisme, ou, si ce mot effraye, si l'on trouve une périphrase plus claire, la formule de la science moderne appliquée à la littérature.

V

Et je m'adresse, maintenant, à la jeunesse française, je la conjure de réfléchir, avant de s'engager dans la voie de l'idéalisme ou dans la voie du naturalisme; car la grandeur de la nation, le salut de la patrie dépendent aujourd'hui de son choix.

On mène la jeunesse applaudir les vers sonores de *Ruy Blas*, on donne le cantique de M. Renan comme une solution exacte de la philosophie et de la science moderne, et des deux côtés on la grise de lyrisme, on lui emplit la tête de mots, on lui détraque le système nerveux avec cette musique, au point de lui faire croire que la morale et le patriotisme sont uniquement dans des phrases de rhétoriciens. Un journal républicain va jusqu'à écrire : « Quelques-uns, qui se trompent sur leurs forces, ont déclaré la guerre à l'idéal; mais ils seront vaincus. » Eh ! ce n'est pas nous qui avons déclaré la guerre à l'idéal, c'est le siècle tout entier, c'est la science de ces cent dernières années. Alors, le siècle sera vaincu, la science sera vaincue, Claude Bernard, et tous ses devanciers, et tous ses élèves, seront vaincus. En vérité, on croit rêver, lorsqu'on trouve des affirmations aussi enfantines dans une feuille qui se pique de gravité et qui ne paraît même pas soupçonner que la République existe aujourd'hui chez nous par la force d'une formule scientifique. Certes, qu'on applaudisse le grand poète chez Victor Hugo et le prosateur exquis chez M. Renan, rien de mieux. Mais qu'on ne dise pas à la jeunesse : « Voilà le pain que vous devez manger pour devenir forts; nourrissez-vous d'idéal et de rhétorique pour être grands. » C'est là un conseil désastreux, on meurt d'idéal et de rhétorique, on ne vit que de science. C'est la science qui fait reculer l'idéal devant elle, c'est la science qui prépare le vingtième siècle. Nous serons d'autant plus honnêtes et heureux que la science aura davantage réduit l'idéal, l'absolu, l'inconnu, comme on voudra le nommer.

J'irai plus loin. C'est ici une œuvre de sévérité et de franchise. M. Renan a soulevé une douloureuse question, celle de nos défaites de 1870. Il nous place devant nos vainqueurs ; il les accuse de n'avoir que la culture aride de l'esprit; il exalte la culture si polie et si gaie de l'ancien esprit français. S'il n'y avait là qu'une flatterie à l'adresse de l'Académie, on en trouverait le tour ingénieux. Mais nous avons évidemment affaire à une conviction de M. Renan, qui, dans une longue lettre, est revenu sur le parallèle des deux nations, l'une dont le charme a conquis le monde, l'autre dont la raideur militaire, le tempérament maussade écartent les peuples amis de la grâce. Je n'ai point à examiner ce qui se passe en Allemagne aujourd'hui, et je veux bien que nous ne changions pas de tempérament, ce qui nous serait d'ailleurs assez difficile. Si M. Renan veut dire que nous devons rester polis, joyeux, beaux diseurs et beaux convives, il a raison. Mais s'il cherchait à insinuer que la rhétorique et l'idéal restent les seules armes avec lesquelles on peut conquérir le monde, que nous serons d'autant plus forts et d'autant plus grands que nous resterons plus aveuglément soumis à la vieille culture française représentée par l'Académie, je dirais qu'il professe là une opinion bien dangereuse pour la nation. Ce qu'il faut confesser très haut, c'est qu'en 1870 nous avons été battus par l'esprit scientifique. Sans doute l'imbécillité de l'empire nous lançait sans préparation suffisante dans une guerre qui répugnait au pays. Mais est-ce que, dans des circonstances plus fâcheuses encore, la France d'autrefois n'a pas vaincu, lorsqu'elle manquait de tout, de troupes et d'argent? C'est évidemment que l'ancienne culture française, la gaieté de l'attaque, les belles folies du courage suffisaient à assurer la victoire. En 1870, au contraire, nous nous sommes brisés contre la méthode d'un peuple plus lourd et moins brave que nous, nous avons été écrasés par des masses manœuvrées avec logique, nous nous sommes débandés devant une application de la formule scientifique à l'art de la guerre; sans parler d'une artillerie plus puissante que la nôtre, d'un armement mieux approprié, d'une discipline plus grande, d'un emploi plus intelligent des voies ferrées. Eh bien ! je le répète, en face des désastres dont nous saignons encore, le véritable patriotisme est de voir que des temps nouveaux sont venus et d'accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière dans les bocages littéraires de l'idéal. L'esprit scientifique nous a battus, ayons l'esprit scientifique avec nous si nous voulons battre les autres. Les grands capitaines aux mots sonores ne sont pas à regretter, si désormais les mots sonores ne doivent plus aider à la victoire.

Ainsi donc, voilà pourquoi les idéalistes nous accusent de manquer de patriotisme, nous autres naturalistes, hommes de science. C'est parce que nous ne rimons pas des odes, que nous n'employons pas de mots sonores. L'école romantique a fait du patriotisme une simple question de rhétorique. Pour être patriote, il suffit, dans un drame, dans une œuvre littéraire quelconque, de ramener le mot « patrie » le plus souvent possible, d'agiter des drapeaux, d'écrire des tirades sur des actes de courage. Dès lors, on prétend que vous relevez les âmes et que vous préparez la revanche. Toujours la même question de musique. Ce n'est là que de l'excitation sensuelle aux belles actions. On agit sur les nerfs; on ne parle point à l'intelligence, aux facultés de compréhension et d'application. Le rôle que ces théoriciens du patriotisme remplissent, peut être comparé à celui d'une musique militaire jouant des airs de bravoure, pendant que les soldats se battent; cela les excite, les grise, leur donne plus ou moins le mépris du danger. Mais cette excitation nerveuse n'a qu'une influence relative et passagère sur la victoire. La victoire tend de plus de plus, dans nos temps modernes, à être le génie technique du général en chef, la main qui applique à la guerre la formule scientifique de l'époque. Voyez l'histoire de tous les grands capitaines. Conduisez donc notre jeunesse en classe chez les savants, et non chez les poètes, si vous voulez avoir une jeunesse virile. La folie du lyrisme ne peut faire naître que des fous héroïques, et il nous faut des soldats solides, sains d'esprit et de corps,

marchant mathématiquement à la victoire. Gardez la musique des rhétoriciens; mais qu'il soit bien entendu que c'est là simplement une musique. C'est nous qui sommes les vrais patriotes, nous qui voulons la France savante, débarrassée des déclamations lyriques, grandie par la culture du vrai, appliquant la formule scientifique en toute chose, en politique comme en littérature, dans l'économie sociale comme dans l'art de la guerre.

Et si j'abordais la question de morale ! J'ai démontré que d'honnêtes gens ne recevraient pas un seul des personnages de *Ruy Blas* dans leur salon. Il n'y a là que des gredins, des chevaliers d'industrie et des femmes adultères. Tout le répertoire romantique se roule ainsi dans la boue et dans le sang, sans avoir l'excuse de vouloir tirer un seul document vrai de ces cadavres étalés. La morale des idéalistes est en l'air, au-dessus des faits; elle consiste en maximes, qu'il s'agit d'appliquer à des abstractions. C'est l'idéal qui est la commune mesure, un dogme de la vertu, et c'est pourquoi beaucoup de gens sont vertueux comme ils sont catholiques, sans pratiquer. Je ne veux faire ici aucune personnalité; mais j'ai remarqué que les débauchés affichaient les principes moraux les plus rigides. Derrière ces grands mots, que d'intérieurs malpropres ! le père partageant ses maîtresses avec le fils, la mère s'oubliant entre les bras des amis de la maison. Ou bien ce sont des dames jouant le vertige de l'idéal, affectant des raffinements de délicatesse, et tombant à chaque pas dans la vilaine prose de l'adultère. Ou encore ce sont des hommes politiques défendant la famille dans leurs journaux jusqu'à ne pas y tolérer un mot risqué, et battant monnaie dans tous les tripotages financiers, volant les uns, assommant les autres, lâchant la bride à leurs appétits de fortune et d'ambition. Pour ces gaillards, l'idéal est un voile derrière lequel il peuvent tout se permettre. Quand ils ont tiré les rideaux de l'idéal, quand ils ont soufflé la chandelle du vrai, ils sont certains qu'on ne les voit plus et ils égayent la nuit qu'ils ont faite des ordures les plus sales. Au nom de l'idéal, ils prétendent imposer silence à toute vérité trop rude qui les dérangerait; l'idéal devient une police, une défense de toucher à certains sujets, un lieu qui doit garrotter le menu peuple pour qu'il se tienne sage, pendant que les malins sourient d'une façon sceptique et se permettent largement ce qu'ils défendent aux autres. On sent toute la misère de cette morale dogmatique, qui bat la grosse caisse dans la rhétorique des poètes, qu'on applaudit furieusement, comme une danseuse, et qu'on oublie dès qu'on a le dos tourné. Elle n'est qu'un effleurement de l'épiderme, un régal musical d'honnêteté qu'on prend en commun dans un théâtre, mais qui, individuellement, n'engage personne. On n'est ni meilleur ni pire en sortant; on reprend ses vices, et le monde va toujours son train. Tout ce qui n'est pas basé sur des faits, tout ce qui n'est pas démontré par l'expérience n'a aucune valeur pratique.

On nous accuse de manquer de morale, nous autres écrivains naturalistes, et certes oui, nous manquons de cette morale de pure rhétorique. Notre morale est celle que Claude Bernard a si nettement définie : « La morale moderne recherche les causes, veut les expliquer et agir sur elles; elle veut, en un mot, dominer le bien et le mal, faire naître l'un et le développer, lutter avec l'autre pour l'extirper et le détruire. » Toute la haute et sévère philosophie de nos œuvres naturalistes se trouve admirablement résumée dans ces quelques lignes. Nous cherchons les causes du mal social; nous faisons l'anatomie des classes et des individus pour expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme. Cela nous oblige souvent à travailler sur des sujets gâtés, à descendre au milieu des misères et des folies humaines. Mais nous apportons les documents nécessaires pour qu'on puisse, en les connaissant, dominer le bien et le mal. Voilà ce que nous avons vu, observé et expliqué en toute sincérité; maintenant, c'est aux législateurs à faire naître le bien et à le développer, à lutter avec le mal, pour l'extirper et le détruire. Aucune besogne ne saurait donc être plus moralisatrice que la nôtre, puisque c'est sur elle que la loi doit se baser. Comme nous voilà loin des tirades en faveur de la vertu qui n'engagent personne ! Notre vertu n'est plus dans les mots, mais dans les faits; nous sommes les actifs ouvriers qui sondons l'édifice, indiquant les poutres pourries, les crevasses intérieures, les pierres descellées, tous ces dégâts qu'on ne voit pas du dehors et qui peuvent entraîner la ruine du monument entier. N'est-ce pas là un travail plus vraiment utile, plus sérieux et plus digne que de se planter sur un rocher, une lyre aux bras, et d'encourager les hommes par une fanfare sonore? Et si j'établissais un parallèle entre les œuvres romanesques et les œuvres naturalistes ! L'idéal engendre toutes les rêveries dangereuses; c'est l'idéal qui jette la jeune fille aux bras du passant, c'est l'idéal qui fait la femme adultère. Du moment où l'on quitte le terrain solide du vrai, on est lancé dans toutes les monstruosités. Prenez les romans et les drames romantiques, étudiez-les à ce point de vue; vous y trouverez les raffinements les plus honteux de la débauche, les insanités les plus stupéfiantes de la chair et de l'esprit. Sans doute, ces ordures sont magnifiquement drapées; ce sont des alcôves abominables dont on a tiré les rideaux de soie; mais je soutiens que ces voiles, ces réticences, ces infamies cachées offrent un péril d'autant plus grand que le lecteur peut rêver à son aise, les élargir, s'y abandonner comme à une récréation délicieuse et permise. Avec les œuvres naturalistes, cette hypocrisie du vice secrètement chatouillé est impossible. Elles épouvantent peut-être; elles ne corrompent pas. La vérité n'égare personne. Si on l'épargne aux enfants, elle est faite pour les hommes, et quiconque l'approche en tire un profit certain. Ce sont pourtant là des idées bien simples et irréfutables, sur lesquelles tout le monde devrait être d'accord. On nous appelle corrupteurs, rien de plus sot. Les corrupteurs sont les idéalistes qui mentent.

Justement, si l'on nous discute avec tant d'âpreté, cela vient de ce que nous dérangeons bien des gens dans leurs jouissances discrètes. Il est dur de renoncer au mauvais lieu de l'idéal, à ce paradis sensuel dont les fenêtres sont hermé-

tiquement closes. On entrait là par une petite porte, on y trouvait en plein jour des chambres noires que des bougies éclairaient. Ce n'était plus la vie banale, la terre avec ses aspects toujours les mêmes; on était dans une volupté cachée, relevée d'une pointe d'inconnu. Nous démolissons ce mauvais lieu, et forcément on se fâche. Puis, il y avait un tel ronron dans les grands mots des rhéteurs, un frisson si agréable dans le lyrisme des poètes romantiques ! Toute la jeunesse s'y abandonnait comme elle s'abandonne aux plaisirs faciles. Se mettre à la science, entrer dans le laboratoire austère du savant, quitter les rêves si doux pour de terribles vérités, cela fait trembler les collégiens échappés de la veille. On veut avoir ses années de belles erreurs. Et voilà pourquoi une partie de la jeunesse d'aujourd'hui en est encore aux effarements lyriques. Mais le mouvement est donné, la formule scientifique s'impose, beaucoup de jeunes gens l'acceptent déjà. C'est demain qui se prépare. Les enfants qui naissent aujourd'hui seront, ils ne doivent pas l'oublier, les hommes du vingtième siècle. Que les poètes idéalistes chantent l'inconnu, mais qu'ils nous laissent, nous autres écrivains naturalistes, reculer cet inconnu tant que nous le pourrons. Je ne pousse pas mon raisonnement, comme certains positivistes, jusqu'à prédire la fin prochaine de la poésie. J'assigne simplement à la poésie un rôle d'orchestre; les poètes peuvent continuer à nous faire de la musique, pendant que nous travaillerons.

Maintenant, il me reste à conclure. Je finirai en disant quel doit être, selon moi, la situation et la besogne de la France dans l'Europe moderne. Nous avons régné longtemps sur les nations. D'où vient donc qu'aujourd'hui notre influence semble décroître? C'est qu'après le coup de foudre de notre Révolution, nous ne nous sommes pas mis au labeur de savants que les temps nouveaux demandaient. Certes, nous avons dans la race le génie qui trouve et qui impose la vérité par un acte de brusque initiative. Ce qui nous manque ensuite, c'est la méthode patiente, l'application logique de la loi formulée énergiquement en un jour de crise. Nous sommes capables de planter debout un phare qui éclaire le monde, et le lendemain nous naviguons en poètes, nous nous perdons en déclamations lyriques, nous dédaignons les faits pour nous noyer dans je ne sais quel idéal obscur. Voilà pourquoi, nous qui devrions être au sommet, après les semences de vérité que nous avons sans cesse jetées au vent, nous sommes à cette heure amoindris, écrasés par des races plus lourdes et plus méthodiques. Eh bien! notre voie est toute tracée, si nous voulons régner encore. Nous n'avons qu'à nous mettre résolument à l'école de la science. Plus de lyrisme, plus de grands mots vides, mais des faits, des documents. L'empire du monde va être à la nation qui aura l'observation la plus nette et l'analyse la plus puissante. Et remarquez que toutes les qualités de la race dont parle M. Renan peuvent être employées; il ne s'agit point d'être maussade, de manquer d'esprit et de gaieté, de gâter nos conquêtes par le pédantisme et la raideur militaire; nous serons d'autant plus forts, que nous aurons la science pour arme, que nous l'emploierons au triomphe de la liberté, avec la générosité de tempérament qui nous est propre. Que la jeunesse française m'entende, le patriotisme est là. C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine.

FIN DE LA LETTRE A LA JEUNESSE

LE NATURALISME AU THÉATRE

I

Avant tout, ai-je besoin d'expliquer ce que j'entends par le « naturalisme »? On m'a beaucoup reproché ce mot, on feint encore de ne pas le comprendre. Les plaisanteries sont aisées en ces matières. Pourtant, je veux bien répondre, car on ne saurait apporter trop de clarté dans la critique.

Mon grand crime serait d'avoir inventé et lancé un mot nouveau, pour désigner une école littéraire vieille comme le monde. D'abord, je crois ne pas avoir inventé ce mot, qui était en usage dans plusieurs littératures étrangères; je l'ai tout au plus appliqué à l'évolution actuelle de notre littérature nationale. Ensuite, le naturalisme, assure-t-on, date des premières œuvres écrites; eh ! qui a jamais dit le contraire? Cela prouve simplement qu'il vient des entrailles mêmes de l'humanité. Toute la critique, ajoute-t-on, depuis Aristote jusqu'à Boileau, a posé ce principe qu'une œuvre doit être basée sur le vrai. Voilà qui me ravit et qui me fournit de nouveaux arguments. L'école naturaliste, de l'aveu même de ceux qui la plaisantent et l'attaquent, se trouve donc assise sur des fondements indestructibles. Elle n'est pas le caprice d'un homme, le coup de folie d'un groupe; elle est née du fond éternel des choses, de la nécessité où se trouve chaque écrivain de prendre pour base la nature. Très bien ! c'est entendu. Partons de là.

Alors, me dit-on, pourquoi tout ce bruit, pourquoi vous poser en novateur, en révélateur? C'est ici que le malentendu commence. Je suis simplement un observateur qui constate des faits. Les empiriques seuls apportent des formules inventées. Les savants se contentent d'avancer pas à pas, en s'appuyant sur la méthode expérimentale. Il est certain que je n'ai pas une nouvelle religion dans ma poche. Je ne révèle rien, parce que je ne crois pas à la révélation; je n'invente rien, parce que je pense plus utile d'obéir à l'impulsion de l'humanité, à l'évolution continue qui nous entraîne. Tout mon rôle de critique est donc d'étudier d'où nous venons et où nous en sommes. Lorsque je me risque à prévoir où nous allons, c'est purement de ma part une spéculation, une conclusion logique. Par ce qui a été et par ce qui est, je crois pouvoir dire ce qui sera. Ma besogne est là tout entière. Il est ridicule de m'en prêter une autre, de me planter sur un rocher, pontifiant et prophétisant, me posant en chef d'école, tutoyant le bon Dieu.

Mais le mot nouveau, ce terrible mot de naturalisme? On aurait sans doute voulu me voir employer les mots d'Aristote. Il a parlé de la vérité dans l'art, et cela devait me suffire. Du moment que j'acceptais le fond éternel des choses, que je ne créais pas le monde une seconde fois, je n'avais pas besoin d'un nouveau terme. En vérité, se moque-t-on de moi? Est-ce que le fond éternel des choses ne prend pas des formes diverses, selon les temps et les civilisations? Est-ce que, depuis six mille ans, chaque peuple n'a pas interprété et nommé à sa façon les choses venues de la souche commune? Homère est un poète naturaliste, je l'admets un instant; mais nos romanciers ne sont pas naturalistes à sa manière, il y a entre les deux époques littéraires un abîme. C'est juger dans l'absolu, c'est effacer l'histoire d'un trait, c'est tout confondre et ne tenir aucun compte de l'évolution constante de l'esprit humain. Il est certain qu'une œuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament. Seulement, si nous en restons là, nous n'irons pas loin. Dès que nous aborderons l'histoire littéraire, il nous faudra bien arriver à des éléments étrangers, aux mœurs, aux événements, aux mouvements des esprits, qui modifient, arrêtent ou précipitent les littératures. Mon opinion personnelle est que le naturalisme date de la première ligne qu'un homme a écrite. Dès ce jour-là, la question de la vérité était posée. Si l'on conçoit l'humanité comme une armée en marche à travers les âges, lancée à la conquête du vrai au milieu de toutes les misères et de toutes les infirmités, on doit mettre au premier rang les savants et les écrivains. C'est à ce point de vue qu'il faudrait écrire une histoire littéraire universelle, et non au point de vue d'un idéal absolu, d'une commune mesure esthétique parfaitement ridicule.

Mais on comprend que je ne puisse remonter jusque-là, entreprendre un travail si colossal, examiner les marches et contremarches des écrivains de toutes les nations, constater par quelles ténèbres et par quelles aurores ils ont passé. J'ai dû me borner, je me suis arrêté au siècle dernier, à ce merveilleux épanouissement d'intelligence, à ce mouvement prodigieux, d'où est sortie notre société contemporaine. Et c'est précisément là que j'ai vu une affirmation triomphante du naturalisme, c'est là que j'ai trouvé le mot. La chaîne s'enfonce dans les âges, confusément; il suffit de la prendre en main, au dix-huitième siècle, et de la suivre, jusqu'à nous. Laissons Aristote, laissons Boileau; un mot particulier était nécessaire pour désigner une évolution, qui partait évidemment des premiers jours du monde, mais qui arrivait enfin à un développement décisif, au milieu des circonstances les plus propres à la favoriser.

Arrêtons-nous donc au dix-huitième siècle. C'est une éclosion superbe. Un fait domine tout, la création d'une méthode. Jusque-là, les savants procédaient comme les poètes, par fantaisie individuelle, par coups de génie. Certains trouvaient des vérités, au petit bonheur; mais c'étaient des vérités éparses, qu'aucun lien ne rattachait, qui se confondaient avec les erreurs les plus grossières. On voulait créer la science de toutes pièces, comme on rime un poème; on la surajoutait à la nature, par des formules empiriques, par des considérations métaphysiques qui aujourd'hui nous stupéfient. Et voilà qu'une toute petite circonstance bouleverse ce champ stérile où rien ne poussait. Un jour, un savant s'avisa, avant de conclure, de vouloir expérimenter. Il abandonna les prétendues vérités acquises, il revint aux causes premières, à l'étude des corps, à l'observation des faits. Comme l'enfant qui va à l'école, il consentit à se faire humble, à épeler la nature, avant de la lire couramment. C'était une révolution, la science se dégageait de l'empirisme, la méthode consistait à marcher du connu à l'inconnu. On partait d'un fait observé, on avançait ainsi d'observation en observation, en évitant de conclure avant de posséder les éléments nécessaires. En un mot, au lieu de débuter par la synthèse, on commençait par l'analyse; on n'espérait plus arracher la vérité à la nature par une sorte de divination, de révélation; on l'étudiait longuement, patiemment, en passant du simple au composé, jusqu'à ce qu'on en connût le mécanisme. L'outil était trouvé, la méthode allait consolider et élargir toutes les sciences.

Certes, on le vit bientôt. Les sciences naturelles furent fixées, grâce à la minutie et à l'exactitude des observations; pour ne parler que de l'anatomie, elle ouvrit tout un monde nouveau, elle révéla chaque jour un peu du secret de la vie. D'autres sciences furent créées, la chimie, la physique. Aujourd'hui encore, elles sont toutes jeunes, elles grandissent et nous mènent à la vérité d'un mouvement qui inquiète parfois, tant il est rapide. Je ne puis examiner ainsi chaque science. Il suffira de nommer encore la cosmographie et la géologie, qui ont porté un si terrible coup aux fables des religions. L'éclosion était générale, et elle continue.

Mais tout se tient dans une civilisation. Lorsqu'un côté de l'esprit humain est mis en branle, la secousse se propage et ne tarde pas à déterminer une évolution complète. Les sciences, qui jusque-là avaient emprunté aux lettres une part d'imagination, s'étant dégagées les premières de la fantaisie pour revenir à la nature, on vit les lettres suivre à leur tour les sciences et adopter elles aussi la méthode expérimentale. Le grand mouvement philosophique du dix-huitième siècle est une vaste conquête, souvent tâtonnante, mais dont le but constant est de remettre en question tous les problèmes humains et de les résoudre. Dans l'histoire, dans la critique, l'étude des faits et du milieu remplace les vieilles règles scolastiques. Dans les œuvres purement littéraires, la nature intervient et règne bientôt avec Rousseau et son école; les arbres, les eaux, les montagnes, les grands bois deviennent des êtres, reprennent leur place dans le mécanisme du monde; l'homme n'est plus une abstraction intellectuelle, la nature le détermine et le complète. Diderot reste surtout la grande figure du siècle; il entrevoit toutes les vérités, il va en avant de son âge, faisant une continuelle guerre à l'édifice vermoulu des conventions et des règles. Magnifique élan d'une époque, labeur colossal d'où notre société est sortie, ère nouvelle d'où dateront les siècles dans lesquels l'humanité entre, avec la nature pour base et la méthode pour outil.

Eh bien! c'est cette évolution que j'ai appelée naturalisme, et j'estime qu'on ne pouvait employer un mot plus juste. Le naturalisme, c'est le retour à la nature, c'est cette opération que les savants ont faite le jour où ils se sont avisés de partir de l'étude des corps et des phénomènes, de se baser sur l'expérience, de procéder par l'analyse. Le naturalisme, dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est. La besogne a été la même pour l'écrivain que pour le savant. L'un et l'autre ont dû remplacer les abstractions par des réalités, les formules empiriques par des analyses rigoureuses. Ainsi plus de personnages abstraits dans les œuvres, plus d'inventions mensongères, plus d'absolu, mais des personnages réels, l'histoire vraie de chacun, le relatif de la vie quotidienne. Il s'agissait de tout recommencer, de connaître l'homme aux sources mêmes de son être, avant de conclure à la façon des idéalistes, qui inventent des types; et les écrivains n'avaient désormais qu'à reprendre l'édifice par la base, en apportant le plus possible de documents humains, présentés dans leur ordre logique. C'est là le naturalisme, qui vient du premier cerveau pensant, si l'on veut, mais dont une des évolutions les plus larges, l'évolution définitive sans doute, a eu lieu au siècle dernier.

Une évolution aussi considérable dans l'esprit humain ne pouvait aller sans un bouleversement social. La Révolution française a été ce bouleversement, cette tempête qui devait balayer le vieux monde pour laisser la place nette au nouveau. Nous commençons ce monde nouveau, nous sommes les fils directs du naturalisme en toutes choses, en politique comme en philosophie, en science comme en littérature et en art. J'élargis ce mot de naturalisme, parce

qu'il est réellement le siècle entier, le mouvement de l'intelligence contemporaine, la force qui nous emporte et qui travaille aux siècles futurs. L'histoire de ces cent cinquante dernières années le prouve, et un des phénomènes les plus typiques est la déviation momentanée des esprits, à la suite de Rousseau et de Chateaubriand, cette éclosion singulière du romantisme, au seuil même d'une époque de science. Je m'y arrêterai un instant, car il y a là des observations précieuses à faire.

Il est rare qu'une révolution s'accomplisse dans le calme et le bon sens. Les cervelles se détraquent, l'imagination s'effare, s'assombrit, se peuple de fantômes. Après les rudes secousses de la fin du siècle dernier, et sous l'influence attendrie et inquiète de Rousseau, on voit les poètes prendre des poses mélancoliques et fatales. Ils ne savent où on les mène, ils se jettent dans l'amertume, dans la contemplation, dans les rêveries extraordinaires. Cependant, eux aussi ont reçu le souffle de la Révolution. Aussi sont-ils des rebelles. Ils apportent la rébellion de la couleur, de la passion, de la fantaisie, parlant de briser violemment les règles, et renouvelant la langue par un flot de poésie lyrique, éclatante et superbe. On outre, la vérité les a touchés, ils exigent la couleur locale, ils croient ressusciter les âges morts. Tout le romantisme est là. C'est une réaction violente contre la littérature classique; c'est le premier usage insurrectionnel que les écrivains font de la liberté littéraire reconquise. Ils cassent les vitres, ils se grisent de leurs cris, ils se précipitent dans l'outrance, par besoin de protester. Le mouvement est si irrésistible, qu'il entraîne tout; non seulement la littérature flamboie, mais la peinture, la sculpture, la musique elle-même, deviennent romantiques; le romantisme triomphe et s'impose. Un moment, devant une manifestation si générale et si puissante, on peut croire que la formule littéraire et artistique est fixée pour longtemps. La formule classique a duré deux siècles au moins; pourquoi la formule romantique, qui l'a remplacée, n'aurait-elle pas une durée égale? Et l'on éprouve une surprise, lorsqu'on s'aperçoit, au bout d'un quart de siècle, que le romantisme agonise, mourant lentement de sa belle mort. Alors, la vérité se fait jour. Le mouvement romantique n'était décidément qu'une échauffourée. Des poètes, des romanciers d'un talent immense, toute une génération magnifique d'élan, ont pu donner le change. Mais le siècle n'appartient pas à ces rêveurs surexcités, à ces soldats de la première heure, aveuglés par le soleil levant. Ils ne représentaient rien de net, ils n'étaient que l'avant-garde, chargée de déblayer le terrain, d'affirmer la conquête par des excès. Le siècle appartenait aux naturalistes, aux fils directs de Diderot, dont les bataillons solides suivaient et allaient fonder un véritable Etat. La chaîne se renouait, le naturalisme triomphait avec Balzac. Après les catastrophes violentes de son enfantement, le siècle prenait enfin la voie élargie où il devait marcher. Cette crise du romantisme devait se produire, car elle correspondait à la catastrophe sociale de la Révolution française, de même que je comparerais volontiers le naturalisme triomphant à notre République actuelle, qui est en train de se fonder par la science et par la raison.

Voilà donc où nous en sommes aujourd'hui. Le romantisme qui ne correspondait à rien de durable, qui était simplement le regret inquiet du vieux monde et le coup de clairon de la bataille, s'est effondré devant le naturalisme, revenu plus fort et maître tout-puissant, menant le siècle dont il est le souffle même. Est-il besoin de le montrer partout? Il sort de la terre où nous marchons, il grandit à chaque heure, pénètre et anime toutes choses. C'est lui qui est la force de nos productions, le pivot sur lequel tourne notre société. On le trouve dans les sciences qui ont continué tranquillement leur marche, pendant le coup de folie du romantisme; on le trouve dans toutes les manifestations de l'intelligence, se dégageant de plus en plus des influences romantiques, qui paraissaient l'avoir noyé un instant. Il renouvelle les arts, la sculpture et surtout la peinture, il élargit la critique et l'histoire, il s'affirme dans le roman; et même c'est par le roman, par Balzac et Stendhal, qu'il remonte au delà du romantisme, renouant ainsi visiblement la chaîne avec le dix-huitième siècle. Le roman est son domaine, son champ de bataille et de victoire. Il semble avoir pris le roman pour démontrer la puissance de la méthode, l'éclat du vrai, la nouveauté inépuisable des documents humains. Enfin, il prend aujourd'hui possession des planches, il commence à transformer le théâtre, qui est fatalement la dernière forteresse de la convention. Quand il y aura triomphé, son évolution sera complète, la formule classique se trouvera définitivement et solidement remplacée par la formule naturaliste, qui doit être la formule du nouvel état social.

Il m'a semblé nécessaire d'insister et d'expliquer tout au long ce mot de naturalisme, puisqu'on affecte de ne pas le comprendre. Mais je restreins maintenant la question, je veux simplement étudier le mouvement naturaliste au théâtre. Toutefois, il me faut aussi parler du roman contemporain, car un point de comparaison m'est indispensable. Nous allons voir où en est le roman et où en est le théâtre. La conclusion sera ensuite facile.

II

J'ai souvent causé avec des écrivains étrangers, et, chez tous, j'ai trouvé le même étonnement. Ils sont mieux placés que nous pour juger les grands courants de notre littérature, car ils nous voient à distance et ils se trouvent en dehors de nos luttes quotidiennes. Leur étonnement est qu'il y ait chez nous deux littératures absolument tranchées, le roman et le théâtre. Rien de pareil n'existe chez les peuples voisins En France, il semble que, depuis plus d'un demi-siècle, la littérature se soit coupée en deux; le roman a passé d'un côté, tandis que le théâtre restait de l'autre; et au milieu un fossé de plus en plus profond s'est creusé. Qu'on examine un instant cette situation; elle est des plus curieuses et des plus instructives. Notre critique courante, je parle des feuilletonnistes qui font le dur métier de juger au jour le jour les pièces nouvelles,



Notre-Dame de Paris.

Victor Hugo a écrit des poèmes même lorsqu'il est descendu à la prose.

notre critique pose précisément en principe qu'il n'y a rien de commun entre un roman et une œuvre dramatique, ni le cadre, ni les procédés ; elle pousse même les choses jusqu'à déclarer qu'il y a deux styles, le style du théâtre et le style du roman, et qu'un sujet qu'on peut mettre dans un livre ne peut pas être mis à la scène. Autant dire tout de suite, comme les étrangers, que nous avons deux littératures. Cela est très vrai, la critique ne fait que constater un fait. Il reste seulement à voir si elle ne prête pas la main à une besogne détestable, en transformant ce fait en une loi, en disant que cela est ainsi parce cela ne peut pas être autrement. Notre tendance continuelle est de tout réglementer, de tout codifier. Le pis est que, lorsque nous nous sommes garrottés nous-mêmes avec des règles et des conventions, il nous faut ensuite des efforts surhumains pour briser ces entraves.

Donc, nous avons deux littératures, dissemblables en toutes choses. Dès qu'un romancier veut aborder le théâtre, on se méfie, on hausse les épaules. Balzac lui-même n'a-t-il pas échoué? Il est vrai que M. Octave Feuillet a réussi. Je vais me permettre de reprendre cette question à sa source, pour tâcher de la résoudre logiquement. D'abord, voyons le roman contemporain.

Victor Hugo a écrit des poèmes, même lorsqu'il est descendu à la prose ; Alexandre Dumas père n'a été qu'un conteur prodigieux ; George Sand nous a dit les rêves de son imagination, en une langue facile et heureuse. Je ne remonterai pas à ces écrivains qui appartiennent à la superbe poussée romantique et qui n'ont pas laissé de descendance directe ; je veux dire que leur influence aujourd'hui ne s'exerce plus que par contre-coup et d'une façon que j'aurai à déterminer tout à l'heure. Les sources de notre roman contemporain se trouvent dans Balzac et dans Stendhal. C'est là qu'il faut les chercher et les consulter. Tous deux ont échappé au coup de folie du romantisme, Balzac malgré lui, Stendhal par un parti pris d'homme supérieur. Pendant qu'on acclamait le triomphe des lyriques, pendant que Victor Hugo était bruyamment sacré roi littéraire, tous deux mouraient à la peine, presque obscurément, au milieu du dédain et de la négation du public. Mais ils laissaient dans leurs œuvres la formule naturaliste du siècle, et il devait arriver que toute une descendance allait pousser sur leurs tombes, tandis que l'école romantique se mourrait d'anémie et ne serait plus incarnée que dans un vieillard illustre, auquel le respect empêcherait de dire la vérité.

Ceci n'est qu'un résumé rapide. Il est inutile d'insister sur la nouvelle formule que Balzac et Stendhal apportaient. Ils faisaient par le roman l'enquête que les savants faisaient par la science. Ils n'imaginaient plus, ils ne contaient plus. Leur besogne consistait à prendre l'homme, à le disséquer, à l'analyser dans sa chair et dans son cerveau. Stendhal restait surtout un psychologue. Balzac étudiait plus particulièrement les tempéraments, reconstituait les milieux, amassait les documents humains, en prenant lui-même le titre de docteur ès-sciences sociales. Comparez *le Père Goriot* ou *la Cousine Bette* aux romans précédents, à ceux du dix-septième siècle comme à ceux du dix-huitième, et vous vous rendrez compte de l'évolution naturaliste accomplie. Le mot de roman seul a été conservé, ce qui est un tort, car il a perdu toute signification.

Il me faut maintenant choisir dans la descendance de Balzac et de Stendhal. Je trouve d'abord M. Gustave Flaubert, et c'est lui qui complètera la formule actuelle. Nous allons trouver ici le contre-coup de l'influence romantique dont j'ai parlé. Une des amertumes de Balzac était de n'avoir pas la forme éclatante de Victor Hugo. On l'accusait de mal écrire, ce qui le rendait très malheureux. Il s'est parfois essayé à lutter de clinquant lyrique, par exemple quand il écrivit *la Femme de trente ans* et *le Lys dans la vallée;* mais cela ne lui réussissait guère, ce prodigieux écrivain n'a jamais été plus grand prosateur que lorsqu'il a gardé son style abondant et fort. Avec M. Gustave Flaubert, la formule naturaliste passe aux mains d'un artiste parfait. Elle se solidifie, prend la dureté et le brillant du marbre. M. Gustave Flaubert a poussé en plein romantisme. Toutes ses tendresses sont pour le mouvement de 1830. Quand il lança *Madame Bovary*, c'était comme un défi jeté au réalisme d'alors, qui se piquait de mal écrire. Il entendait prouver qu'on pouvait parler de la petite bourgeoisie de province avec l'ampleur et la puissance qu'Homère a mises à parler des héros grecs. Mais, heureusement, l'œuvre avait une autre portée. Que M. Gustave Flaubert l'ait voulu ou non, il venait d'apporter au naturalisme la dernière force qui lui manquait, celle de la forme parfaite et impérissable qui aide les œuvres à vivre. Dès lors, la formule se trouvait fixée. Il n'y avait plus pour les nouveaux venus qu'à marcher dans cette large voie de la vérité par l'art. Les romanciers allaient continuer l'enquête de Balzac, avancer toujours plus avant dans l'analyse de l'homme soumis à l'action du milieu ; seulement, ils seraient en même temps des artistes, ils auraient l'originalité et la science de la forme, ils donneraient au vrai la puissance d'une résurrection par la vie intense de leur style.

En même temps que M. Gustave Flaubert, MM. Edmond et Jules de Goncourt travaillaient aussi à cet éclat de la forme. Eux, ne venaient pas du romantisme. Ils n'avaient rien de latin, rien de classique ; ils inventaient leur langue, ils notaient avec une intensité incroyable leurs sensations d'artistes malades de leur art. Les premiers, dans *Germinie Lacerteux*, ils ont étudié le peuple de Paris, peignant les faubourgs, les paysages désolés de la banlieue, osant tout dire en une langue raffinée, qui rendait aux êtres et aux choses leur vie propre. Ils ont eu une très grande influence sur le groupe actuel des romanciers naturalistes. Si nous avons pris notre solidité, notre méthode exacte dans M. Gustave Flaubert, il faut ajouter que nous avons tous été remués par cette langue nouvelle de MM. de Goncourt, pénétrante comme une symphonie, donnant aux objets le frisson nerveux de notre âge, allant plus loin que la phrase écrite et ajoutant aux mots du dictionnaire une couleur, un son, un parfum. Je ne juge pas, je constate. Mon seul but est d'établir ici les sources du roman contemporain, d'expliquer ce qu'il est et pourquoi il est cela.

Voilà donc les sources nettement indiquées. En haut, Balzac et Stendhal, un physiologue et un psychologue, dégagés de la rhétorique du romantisme, qui a été surtout une émeute de rhéteurs. Puis, entre nous et ces deux ancêtres, M. Gustave Flaubert d'une part, et de l'autre MM. Edmond et Jules de Goncourt, apportant la science du style, fixant la formule dans une rhétorique nouvelle. Le roman naturaliste est là. Je ne parlerai pas de ses représentants actuels. Il suffira que j'indique les caractères constitutifs de ce roman.

J'ai dit que le roman naturaliste était simplement une enquête sur la nature, les êtres et les choses. Il ne met donc plus son intérêt dans l'ingéniosité d'une fable bien inventée et développée selon certaines règles. L'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier, qui ne s'inquiète ni de l'exposition, ni du nœud, ni du dénouement; j'entends qu'il n'intervient pas pour retrancher ou ajouter à la réalité, qu'il ne fabrique pas une charpente de toutes pièces selon les besoins d'une idée conçue à l'avance. On part de ce point que la nature suffit; il faut l'accepter telle qu'elle est, sans la modifier ni la rogner en rien; elle est assez belle, assez grande, pour apporter avec elle un commencement, un milieu et une fin. Au lieu d'imaginer une aventure, de la compliquer, de ménager des coups de théâtre qui, de scène en scène, la conduisent à une conclusion finale, on prend simplement dans la vie l'histoire d'un être ou d'un groupe d'êtres, dont on enregistre les actes fidèlement. L'œuvre devient un procès-verbal, rien de plus; elle n'a que le mérite de l'observation exacte, de la pénétration plus ou moins profonde de l'analyse, de l'enchaînement logique des faits. Même parfois ce n'est pas une existence entière, avec un commencement et une fin, que l'on relate; c'est uniquement un lambeau d'existence, quelques années de la vie d'un homme ou d'une femme, une seule page d'histoire humaine, qui a tenté le romancier, de même que l'étude spéciale d'un corps a pu tenter un chimiste. Le roman n'a donc plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. Comme la science, il est maître du monde. Il aborde tous les sujets, écrit l'histoire, traite de physiologie et de psychologie, monte jusqu'à la poésie la plus haute, étudie les questions les plus diverses, la politique, l'économie sociale, la religion, les mœurs. La nature entière est son domaine. Il s'y meut librement, adoptant la forme qui lui plaît, prenant le ton qu'il juge le meilleur, n'étant plus borné par aucune limite. Nous voilà loin du roman tel que l'entendaient nos pères, une œuvre de pure imagination, dont le but se bornait à charmer et à distraire les lecteurs. Dans les anciennes rhétoriques, le roman était placé tout au bout, entre la fable et les poésies légères. Les hommes sérieux le dédaignaient, l'abandonnaient aux femmes, comme une création frivole et compromettante. Cette opinion persiste encore en province et dans certains milieux académiques. La vérité est que les chefs-d'œuvre du roman contemporain en disent beaucoup plus long sur l'homme et sur la nature, que de graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique. L'outil moderne est là.

Je passe à un autre caractère du roman naturaliste. Il est impersonnel, je veux dire que le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure. Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans la synthèse; les faits sont ceux-ci, l'expérience tentée dans de telles conditions donne de tels résultats; et il s'en tient là, parce que, s'il voulait s'avancer au delà des phénomènes, il entrerait dans l'hypothèse; ce seraient des probabilités, ce ne serait pas de la science. Eh bien ! le romancier doit également s'en tenir aux faits observés, à l'étude scrupuleuse de la nature, s'il ne veut pas s'égarer dans des conclusions menteuses. Il disparaît donc, il garde pour lui son émotion, il expose simplement ce qu'il a vu. Voilà la réalité; frissonnez ou riez devant elle, tirez en une leçon quelconque, l'unique besogne de l'auteur a été de mettre sous vos yeux les documents vrais. Il y a, en outre, à cette impersonnalité morale de l'œuvre, une raison d'art. L'intervention passionnée ou attendrie de l'écrivain rapetisse un roman, en brisant la netteté des lignes, en introduisant un élément étranger aux faits, qui détruit leur valeur scientifique. On ne s'imagine pas un chimiste se courrouçant contre l'azote, parce que ce corps est impropre à la vie, ou sympathisant tendrement avec l'oxygène pour la raison contraire. Un romancier qui éprouve le besoin de s'indigner contre le vice et d'applaudir à la vertu, gâte également les documents qu'il apporte, car son intervention est aussi gênante qu'inutile; l'œuvre perd de sa force, ce n'est plus une page de marbre tirée d'un bloc de la réalité, c'est une matière travaillée, repétrie par l'émotion de l'auteur, émotion qui est sujette à tous les préjugés et à toutes les erreurs. Une œuvre vraie sera éternelle, tandis qu'une œuvre émue pourra ne chatouiller que le sentiment d'une époque.

Ainsi, le romancier naturaliste n'intervient jamais, pas plus que le savant. Cette impersonnalité morale des œuvres est capitale, car elle soulève la question de la moralité dans le roman. On nous reproche violemment d'être immoraux, parce que nous mettons en scène des coquins et des gens honnêtes sans les juger, pas plus les uns que les autres. Toute la querelle est là. Les coquins sont permis, mais il faudrait les punir au dénouement, ou du moins les écraser sous notre colère et notre dégoût. Quant aux gens honnêtes, ils mériteraient çà et là quelques lignes d'éloges et d'encouragement. Notre impassibilité, notre tranquillité d'analystes, devant le mal et devant le bien, sont tout à fait coupables. Et l'on finit par dire que nous mentons, lorsque nous devenons trop vrais. Quoi ! sans cesse des gredins, pas un personnage sympathique ! C'est ici que la théorie du personnage sympathique apparaît. Il faut des personnages sympathiques, quitte à donner un coup de pouce à la nature. On ne nous demande plus seulement d'avoir une préférence pour la vertu, on exige que nous embellissions la vertu et que nous la rendions aimable. Ainsi, dans un personnage, nous devrons faire un choix, prendre les bons sentiments, passer les mauvais sous silence; même, nous serons plus recommandables encore, si nous inventons le personnage de toutes pièces, si nous le coulons dans le moule

convenu du bon ton et de l'honneur. Il y a pour cela des types tout faits qu'on introduit dans une action sans aucune peine. Ce sont des personnages sympathiques, des conceptions idéales de l'homme et de la femme, destinées à compenser l'impression fâcheuse des personnages vrais, pris sur nature. Comme on le voit, notre seul tort, dans tout ceci, est de n'accepter que la nature, de ne pas vouloir corriger ce qui est par ce qui devrait être. L'honnêteté absolue n'existe pas plus que la santé parfaite. Il y a un fonds de bête humaine chez tous, comme il y a un fonds de maladie. Ainsi, ces jeunes filles si pures, ces jeunes hommes si loyaux de certains romans ne tiennent pas à la terre; pour les y attacher, il faudrait tout dire. Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix, nous n'idéalisons pas; et c'est pourquoi on nous accuse de nous plaire dans l'ordure. En somme, la question de la moralité dans le roman se réduit donc à ces deux opinions: les idéalistes prétendent qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai. Or, rien n'est dangereux comme le romanesque; telle œuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures; et je ne parle point des hypocrisies du comme il faut, des abominations qu'on rend aimables sous un lit de fleurs. Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel. Voilà ce qui existe, tâchez de vous en arranger. Nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes, je le dis une fois encore, et nos œuvres ont la certitude, la solidité et les applications pratiques des ouvrages de science. Je ne connais pas d'école plus morale, plus austère.

Tel est aujourd'hui le roman naturaliste. Il a triomphé, tous les romanciers viennent à lui, même ceux qui ont d'abord tenté de l'écraser dans l'œuf. C'est l'éternelle histoire; on se fâche et on plaisante d'abord, puis on finit par imiter. Il suffit que le succès détermine un courant. D'ailleurs, maintenant que le branle est donné, on verra le mouvement s'élargir de plus en plus. C'est un nouveau siècle littéraire qui s'ouvre.

III

Je passe à notre théâtre contemporain. Nous venons de voir où en est le roman, il faut maintenant constater où en est la littérature dramatique. Mais, avant tout, je rappellerai rapidement les grandes évolutions du théâtre en France.

Au commencement, nous trouvons des pièces informes, des dialogues à deux personnages, trois personnages au plus, qui se donnaient sur la place publique. Puis, les salles se bâtissent, la tragédie et la comédie naissent, sous l'influence de la renaissance classique. De grands génies consacrent cette formule, Corneille, Molière, Racine. Ils apparaissent comme le produit du siècle où ils vivent. La tragédie et la comédie d'alors, avec les règles immuables, l'étiquette de cour, les allures larges et nobles, les dissertations philosophiques et l'éloquence oratoire, sont l'image exacte de la société contemporaine. Et cette identité, cette parenté étroite de la formule dramatique et du milieu social est si vraie, que pendant deux siècles la formule reste à peu près la même. Elle ne perd de sa raideur, elle ne fléchit qu'au dix-huitième siècle, avec Voltaire et Beaumarchais. La société ancienne est alors profondément troublée; le souffle qui l'agite effleure le théâtre. C'est un besoin plus grand d'action, une révolte sourde contre les règles, un retour vague à la nature. Même à cette époque, Diderot et Mercier posent très carrément les bases du théâtre naturaliste; malheureusement, ni l'un ni l'autre ne produisent une œuvre maîtresse qui fixe une nouvelle formule. D'ailleurs, la formule classique avait eu une telle solidité sur le sol de l'ancienne monarchie, qu'elle ne fut pas emportée tout entière par la tempête de la Révolution. Elle persista quelque temps encore, affaiblie, abâtardie, glissant à la fadeur et à l'imbécillité. Ce fut alors qu'eut lieu l'insurrection romantique qui couvait depuis de longues années. Le drame romantique acheva la tragédie agonisante. Victor Hugo porta le dernier coup et recueillit le bénéfice d'une victoire à laquelle beaucoup d'autres avaient travaillé. Il faut remarquer que, pour les besoins de la lutte, le drame romantique se faisait l'antithèse de la tragédie; il opposait la passion au devoir, l'action au récit, la couleur à l'analyse psychologique, le moyen âge à l'antiquité. Ce fut cette antithèse éclatante qui assura son triomphe. Il fallait que la tragédie disparût, son heure avait sonné, car elle n'était plus le produit du milieu social, et le drame apportait la liberté nécessaire en déblayant violemment le sol. Mais il semble aujourd'hui que là devait se borner son rôle. Il n'était qu'une superbe affirmation du néant des règles, du besoin de la vie. Malgré tout son tapage, il restait l'enfant révolté de la tragédie; comme elle, il mentait, il costumait les faits et les personnages, et avec une exagération dont on sourit à présent; comme elle, il avait ses règles, ses poncifs, ses effets, des effets plus irritants encore, parce qu'ils étaient plus faux. En somme, il n'y avait qu'une rhétorique de plus au théâtre. Aussi le drame romantique ne devait-il pas avoir le long règne de la tragédie. Après avoir fait sa besogne révolutionnaire, il s'essouffla, s'épuisa tout d'un coup, laissant la place nette pour reconstruire. L'histoire est donc la même au théâtre que dans le roman. A la suite de la crise nécessaire du romantisme, on voit la tradition du naturalisme reparaître, les idées de Diderot et de Mercier s'affirmer de plus en plus. C'est le nouvel état social, né de la Révolution, qui fixe peu à peu une nouvelle formule dramatique, au milieu de tâtonnements, de pas faits en avant et arrière. Ce travail était fatal. Il s'est produit, il se produit encore par la force des choses, et il ne s'arrêtera que lorsque l'évolution sera complète. La formule naturaliste va être à notre siècle ce que la formule classique a été aux siècles passés.

Nous voici donc arrivés à notre époque. Là, je trouve une activité considérable, une dépense extraordinaire de talent. C'est un atelier immense, où chacun travaille avec fièvre. L'heure est confuse encore, il y a bien de la besogne perdue, peu de coups portent droit et fort; mais le

spectacle n'en est pas moins merveilleux. Et ce qu'il faut constater, c'est que tous ces ouvriers s'emploient au triomphe définitif du naturalisme, même ceux qui paraissent le combattre. Ils sont quand même dans la poussée du siècle, ils vont forcément où il va. Comme aucun d'eux n'a encore été de taille, au théâtre, à fixer tout seul la formule par un effort de génie, on dirait qu'ils se sont partagé la besogne, donnant chacun à leur tour, et sur un point déterminé, leur coup d'épaule. Nous allons voir au travail les plus connus d'entre eux.

On m'a violemment accusé d'insulter nos gloires, au théâtre. C'est une légende qui se forme. J'aurai beau protester que j'ai obéi à des idées d'ensemble, en parlant librement des grands et des petits, il n'en restera pas moins acquis pour la critique courante que mes échecs personnels m'ont rendu féroce à l'égard de mes confrères plus heureux. Je passe, cela ne mérite pas de réponse. Seulement, je vais tâcher de juger nos gloires, en examinant quelle place elles tiennent et quel rôle elles jouent dans notre littérature dramatique. Cela expliquera une fois de plus mon attitude.

Voyons d'abord M. Victorien Sardou. Il est le représentant actuel de la comédie d'intrigue. Héritier de Scribe, il a renouvelé les vieilles ficelles et poussé l'art scénique jusqu'à la prestidigitation. Le théâtre est une réaction qui continue et qui s'est accentuée de plus en plus contre l'ancien théâtre classique. Dès qu'on a opposé les faits aux récits, dès que l'aventure l'a emporté en importance sur les personnages, on a glissé à l'intrigue compliquée, aux marionnettes menées par un fil, aux péripéties continuelles, aux coups inattendus des dénouements. Scribe a été une date historique, dans notre littérature dramatique ; il a exagéré le principe nouveau de l'action, faisant de l'action la chose unique, déployant des qualités de fabricant extraordinaires, inventant tout un code de lois et de recettes. Cela était fatal, les réactions sont toujours extrêmes. Ce que l'on a appelé longtemps le théâtre de genre, n'a donc pas d'autre source qu'une exagération du principe de l'action, aux dépens de la peinture des caractères et de l'analyse des sentiments. On est sorti de la vérité en voulant d'abord y rentrer. On a brisé des règles pour en inventer d'autres, plus fausses et plus ridicules. La pièce bien faite, je veux dire faite sur un certain patron équilibré et symétrique, est devenue un joujou curieux, amusant, dont l'Europe entière s'est divertie avec nous. C'est de là que date la popularité de notre répertoire à l'étranger, qui l'a accepté par engouement, comme il adopte notre article de Paris. Aujourd'hui, la pièce bien faite a subi un léger changement, M. Victorien Sardou en soigne moins l'ébénisterie ; mais, s'il a élargi le cadre et fait de l'escamotage en plus grand, il n'en reste pas moins le représentant de l'action au théâtre, de l'action affolée, dominant tout, écrasant tout. Sa grande qualité est le mouvement ; il n'a pas la vie, il a le mouvement, un mouvement endiablé qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux ; on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés, allant et venant comme des pièces mécaniques parfaites. L'ingéniosité, l'adresse, le flair de l'actualité, une grande science des planches, un talent tout particulier de l'épisode, des menus détails prodigués et vivement enlevés : telles sont les principales qualités de M. Sardou. Mais son observation est superficielle, les documents humains qu'il apporte ont traîné partout et ne sont qu'habilement rafistolés, le monde où il nous mène est un monde de carton, peuplé de pantins. On sent, dans chacune de ses œuvres, le terrain solide se dérober sous lui ; il y a toujours là quelque intrigue inacceptable, un sentiment faux poussé à l'extrême, qui sert de pivot à toute la pièce, ou bien une complication extraordinaire de faits qu'un mot magique devra dénouer à la fin. La vie se comporte autrement. Même en acceptant les exagérations nécessaires de la farce, on voudrait plus de largeur et de simplicité dans les moyens. Ce ne sont jamais que des vaudevilles démesurément grossis, dont la force comique est toute caricaturale ; je veux dire que le rire ne naît pas de la justesse de l'observation, mais de la grimace du personnage. Il est inutile que je cite des exemples. On a vu la petite ville que M. Victorien Sardou a peinte dans *les Bourgeois de Pont-Arcy ;* le secret de son observation est là, des silhouettes à peine rajeunies, les plaisanteries courantes des journaux, ce que tout le monde a répété. Voyez les petites villes de Balzac, et comparez. *Rabagas*, dont la satire est parfois excellente, se trouve gâté par un bout d'intrigue amoureuse des plus médiocres. *La Famille Benoîton*, où certaines caricatures sont très amusantes, a aussi sa tache, les fameuses lettres, ces lettres que l'on retrouve partout dans le répertoire de M. Sardou et qui lui sont aussi nécessaires que les gobelets et les muscades à un escamoteur. Il a eu d'immenses succès, cela s'explique, et je trouve cela très bon. Remarquez, en effet, que, s'il passe le plus souvent à côté de la vérité, il a quand même servi singulièrement la cause du naturalisme. Il est un de ces ouvriers dont j'ai parlé, qui sont de leur temps, qui travaillent suivant leur force à une formule qu'ils n'ont pas eu le génie d'apporter tout entière. Sa part personnelle est l'exactitude de la mise en scène, la représentation matérielle la plus exacte possible de l'existence de tous les jours. S'il triche en emplissant les cadres, il n'en a pas moins les cadres eux-mêmes, et c'est déjà quelque chose. Pour moi, sa raison d'être est surtout là. Il est venu à son heure, il a donné au public le goût de la vie et des tableaux taillés dans la réalité.

Je passe à M. Alexandre Dumas fils. Certes, celui-là a fait une besogne meilleure encore. Il est un des ouvriers les plus puissants du naturalisme. Peu s'en est fallu qu'il ne trouvât la formule complète et qu'il ne la réalisât. On lui doit les études physiologiques au théâtre ; lui seul a osé jusqu'ici montrer le sexe dans la jeune fille et la bête dans l'homme. *La Visite de noces*, certaines scènes du *Demi-Monde* et du *Fils naturel*, sont d'une analyse absolument remarquable, d'une vérité rigoureuse. Il y a là des documents humains nouveaux et excellents, ce qui est bien rare dans notre répertoire moderne. On voit que je ne marchande pas les éloges à M. Dumas fils. Seulement, je l'admire d'après un ensemble d'idées qui m'oblige ensuite à me montrer très sévère pour lui. Selon moi, il y a

eu une crise dans sa vie, le développement d'une fêlure philosophique, tout un épanouissement déplorable du besoin de légiférer, de prêcher et de convertir. Il s'est fait le substitut de Dieu sur cette terre, et dès lors les plus étranges imaginations sont venues gâter ses facultés d'observation. Il n'est plus parti du document humain que pour arriver à des conclusions extra-humaines, à des situations stupéfiantes, en plein ciel de la fantaisie. Voyez *la Femme de Claude*, *l'Etrangère*, d'autres pièces encore. Ce n'est pas tout, l'esprit à gâté M. Dumas. Un homme de génie n'est pas spirituel, et il fallait un homme de génie pour fixer magistralement la formule naturaliste. M. Dumas a prêté son esprit à tous ses personnages; les hommes, les femmes, jusqu'aux enfants, dans ses pièces, font des mots, ces mots fameux qui ont décidé souvent du succès. Rien de plus faux ni de plus fatigant; cela détruit toute la vérité du dialogue. Enfin, M. Dumas, qui est avant tout ce qu'on appelle homme de théâtre, n'hésite jamais entre la réalité et une exigence scénique; il tord le cou à la réalité. Sa théorie est que peu importe le vrai, pourvu qu'on soit logique. Une pièce devient un problème à résoudre; on part d'un point, il faut arriver à un autre point, sans que le public se fâche; et la victoire est complète, si l'on a été assez adroit et assez fort, pour sauter par-dessus les casse-cous, en forçant le public à vous suivre, même malgré lui. Les spectateurs peuvent protester ensuite, crier à l'invraisemblance, se débattre; ils n'en ont pas moins appartenu à l'auteur pendant une soirée. Tout le théâtre de M. Dumas est dans cette théorie, qu'il a constamment mise en pratique. Il triomphe dans le paradoxe, dans l'invraisemblance, dans les thèses les plus inutiles et les plus risquées, à la seule force de ses poignets. Lui, qui a été touché par le souffle naturaliste, qui a écrit des scènes d'une observation si nette, ne recule pourtant jamais devant une fiction, quand il en a besoin pour argumenter ou simplement pour charpenter. C'est le mélange le plus fâcheux de réalité entrevue et d'invention baroque. Pas une de ses pièces n'échappe à ce double courant. Rappelez-vous dans *le Fils naturel* le roman incroyable de Clara Vignot, et dans *l'Etrangère*, l'histoire étonnante de la Vierge du mal; je cite au hasard. On dirait que M. Dumas ne se sert du vrai que comme d'un tremplin pour sauter dans le vide. Quelque chose l'aveugle. Il ne nous mène jamais dans un monde que nous connaissions, le milieu est toujours pénible et factice, les personnages perdent tout accent naturel, et ne tiennent plus au sol. Ce n'est plus l'existence avec sa largeur, ses nuances, sa bonhomie; c'est un plaidoyer, une argumentation, quelque chose de froid, de sec, de cassant, où il n'y a pas d'air. Le philosophe a tué l'observateur, telle est ma conclusion; et l'homme de théâtre a achevé le philosophe. Cela est très regrettable.

J'arrive à M. Émile Augier. Il est le maître actuel de notre scène française. C'est lui dont l'effort a été le plus constant, le plus régulier. Il faut se souvenir des attaques dont le poursuivaient les romantiques; ils le nommaient le poète du bon sens, ils plaisantaient certains de ses vers, n'osant plaisanter les vers de Molière. La vérité était que M. Émile Augier gênait les romantiques, car ils sentaient en lui un adversaire puissant, un écrivain qui renouait la tradition française par-dessus l'insurrection de 1830. La nouvelle formule grandissait avec lui : l'observation exacte, la vie réelle mise à la scène, la peinture de notre société en une langue sobre et correcte. Les premières œuvres de M. Emile Augier, des drames et des comédies en vers, avaient le grand mérite de procéder de notre théâtre classique; c'était la même simplicité d'intrigue, comme dans *Philiberte*, par exemple, où l'histoire d'une laide, qui devient charmante et que tout le monde courtise, suffit à emplir trois actes, sans la moinde complication; c'était aussi toute la lumière jetée sur les personnages, une bonhomie puissante, le train paisible et fort des pièces se nouant et se dénouant par la seule action des sentiments. Ma conviction est que la formule naturaliste ne sera que le développement de cette formule classique, élargie et adaptée à notre milieu. Plus tard, M. Emile Augier affirma davantage sa personnalité. Il arrivait forcément à cette formule naturaliste, dès qu'il en venait à la prose et à la peinture plus libres de notre société contemporaine. Je citerai surtout *les Lionnes pauvres*, *le Mariage d'Olympe*, *Maître Guérin*, *le Gendre de M. Poirier*, et ses deux comédies qui ont fait le plus de bruit, *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer*. Ce sont là des œuvres très remarquables, qui toutes, plus ou moins, dans quelques scènes, réalisent le théâtre nouveau, le théâtre de notre siecle. Le notaire Guérin a une impénitence finale de l'effet le plus vrai et le plus neuf; dans *le Gendre de M. Poirier*, il y a une excellente personnification du bourgeois enrichi; Giboyer est une création curieuse, assez juste de ton, s'agitant au milieu d'un monde peint avec une grande verve satirique. La force de M. Emile Augier, ce qui le rend supérieur, c'est qu'il est plus humain que M. Dumas fils. Ce côté humain l'asseoit sur un terrain solide; avec lui, on ne craint pas les sauts dans le vide; il reste pondéré, moins brillant peut-être, mais plus sûr. Qu'est-ce donc qui a empêché M. Augier d'être le génie attendu, le génie destiné à fixer la formule naturaliste? Pourquoi, selon moi, ne reste-t-il que le plus sage et le plus fort des ouvriers de l'heure présente? C'est, à mon sens, qu'il n'a pas su se dégager assez des conventions, des clichés, des personnages tout faits. Son théâtre est continuellement diminué par des poncifs, des figures exécutées de chic, comme on dit familièrement dans les ateliers de peintres. Ainsi, il est rare de ne pas trouver dans ses comédies, la jeune fille immaculée, très riche, et qui ne veut pas se marier, parce qu'elle s'indigne d'être épousée pour son argent. Les jeunes hommes sont également des héros d'honneur et de loyauté, sanglotant lorsqu'ils apprennent que leurs pères ont fait une fortune peu scrupuleuse. En un mot, le personnage sympathique triomphe, j'entends le type idéal des bons et beaux sentiments, toujours coulé dans le même moule, véritable symbole, personnification hiératique en dehors de toute observation vraie. C'est le commandant Guérin, ce modèle des militaires, dont l'uniforme aide au dénouement; c'est le fils de Giboyer, cet archange de délica-

tesse, né d'un homme taré, et c'est Giboyer lui-même, si tendre dans sa bassesse; c'est Henri, le fils de Charrier, des *Effrontés*, qui s'engage, parce que son père a tripoté dans une affaire louche, et qui l'amène à rembourser les gens qu'il a trompés. Tout cela est très beau, très touchant; seulement, comme documents humains, tout cela est très contestable. La nature n'a pas ces raideurs dans le bien ni dans le mal. On ne peut accepter ces personnages sympathiques que comme une opposition et une consolation. Ce n'est pas tout, M. Emile Augier modifie souvent un personnage d'un coup de baguette. La recette est connue; il faut un dénouement et on retourne un caractère, à la suite d'une scène à effet. Voyez le dénouement du *Gendre de M. Poirier*, par exemple, pour ne citer que celui-là. Vraiment, c'est trop commode; on ne fait pas si aisément un homme blond d'un homme brun. Comme valeur d'observation, ces brusques changements sont déplorables; un tempérament va toujours jusqu'au bout, à moins de causes lentes, très minutieuses à analyser. Aussi, les meilleures figures de M. Emile Augier, celles qui resteront sans doute, parce qu'elles sont les plus complètes et les plus logiques, me semblent être le notaire Guérin et Pommeau, des *Lionnes pauvres*. Les dénouements des deux pièces sont fort beaux, avec leur large ouverture sur la réalité, sur l'implacable marche de la vie, allant son train au delà des tristesses et des joies de chaque jour. En relisant *les Lionnes pauvres*, je songeais à madame Marneffe, mariée à un honnête homme. Comparez Séraphine à madame Marneffe, mettez un instant face à face M. Emile Augier et Balzac, et vous comprendrez pourquoi, malgré ses bonnes qualités, M. Emile Augier n'a pas fixé la formule nouvelle au théâtre. Il n'a pas eu la main assez hardie ni assez vigoureuse pour se débarrasser des conventions qui encombrent la scène. Ses pièces sont trop mélangées, aucune ne s'impose avec l'originalité décisive du génie. Il ménage une transaction, il restera dans notre littérature dramatique comme un pionnier d'une intelligence pondérée et solide.

Je voudrais parler de M. Eugène Labiche, dont la verve comique a été si franche, de MM. Meilhac et Halévy, ces fins observateurs de la vie parisienne, de M. Gondinet, qui achève de démoder la formule de Scribe, par ses tableaux si spirituels, traités en dehors de toute action. Mais il suffit que je me sois expliqué au sujet des trois auteurs dramatiques les plus célèbres. J'admire beaucoup leur talent, les qualités différentes qu'ils apportent. Seulement, je le dis encore, je les juge au point de vue d'un ensemble d'idées, étudiant la place et le rôle de leurs œuvres dans le mouvement littéraire du siècle.

IV

Maintenant, les éléments sont connus, j'ai en main tous les documents dont j'avais besoin pour discuter et conclure. D'une part, nous avons vu ce qu'était le roman naturaliste à l'heure présente; de l'autre, nous venons de constater ce que les premiers auteurs dramatiques ont fait de notre théâtre. Il n'y a plus qu'à établir un parallèle.

Personne ne conteste que tous les genres se tiennent et marchent en même temps dans une littérature. Quand un souffle a passé, quand le branle est donné, il y a une poussée générale vers le même but. L'insurrection romantique est un exemple frappant de cette unité de tendance, sous une influence déterminée. J'ai montré que la force d'impulsion du siècle était le naturalisme. Aujourd'hui, cette force s'accentue de plus en plus, se précipite, et tout doit lui obéir. Le roman, le théâtre sont emportés. Seulement, il est arrivé que l'évolution a été beaucoup plus rapide que dans le roman; elle y triomphe, lorsqu'elle s'indique seulement sur les planches. Cela devait être. Le théâtre a toujours été la dernière citadelle de la convention, pour des raisons multiples, sur lesquelles j'aurai à m'expliquer. Je voulais donc en venir simplement à ceci : la formule naturaliste, désormais complète et fixée dans le roman, est très loin de l'être au théâtre, et j'en conclus qu'elle devra se compléter, qu'elle y prendra tôt ou tard sa rigueur scientifique; sinon le théâtre s'aplatira, deviendra de plus en plus inférieur.

On s'est fort irrité contre moi, on m'a crié : « Mais que demandez-vous? de quelle évolution avez-vous besoin? Est-ce que l'évolution n'est pas accomplie? est-ce que MM. Emile Augier, Dumas fils, Victorien Sardou n'ont pas poussé aussi loin que possible l'observation et la peinture de notre société? Arrêtons-nous, nous sommes déjà trop avant dans les réalités de ce monde. » D'abord, il est naïf de vouloir s'arrêter; rien n'est stable dans une société, tout se trouve emporté d'un mouvement continu. On va quand même où l'on doit aller. Ensuite, je prétends que l'évolution, loin d'être accomplie au théâtre, commence à peine. Jusqu'à présent, nous n'en sommes qu'aux tentatives premières. Il a fallu attendre que certaines idées fissent leur trouée, que le public s'accoutumât, que la force des choses détruisît un à un les obstacles. J'ai tâché, en étudiant rapidement MM. Victorien Sardou, Dumas fils, Emile Augier, de dire pour quelles raisons je les considère simplement comme des ouvriers qui déblayent les voies et non comme des créateurs, des génies qui fondent un monument. Donc, après eux, j'attends autre chose.

Cette autre chose qui indigne et qui soulève tant de plaisanteries faciles est pourtant bien simple. Nous n'avons qu'à relire Balzac, qu'à relire M. Gustave Flaubert et MM. de Goncourt, en un mot les romanciers naturalistes. J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge. J'attends qu'on nous débarrasse des personnages fictifs, de ces symboles convenus de la vertu et du vice qui n'ont aucune valeur comme documents humains. J'attends que les milieux déterminent les personnages et que les personnages agissent d'après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament. J'attends qu'il n'y ait plus d'escamotage d'aucune sorte, plus de coups de baguette magique, changeant d'une minute à l'autre les choses et les êtres. J'attends qu'on ne nous conte plus des histoires

inacceptables, qu'on ne gâte plus des observations justes par des incidents romanesques, dont l'effet est de détruire même les bonnes parties d'une pièce. J'attends qu'on abandonne les recettes connues, les formules lasses de servir, les larmes, les rires faciles. J'attends qu'une œuvre dramatique, débarrassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments, ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d'une enquête sincère. J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art modernes, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches.

Voilà ce que j'attends. On hausse les épaules, on répond avec des sourires que j'attendrai toujours. L'argument décisif est qu'il ne faut pas demander ces choses au théâtre. Le théâtre n'est pas le roman. Il nous a donné ce qu'il pouvait nous donner. Et c'est tout, il faut nous en tenir là.

Eh bien! nous voici donc au nœud même de la querelle. On se heurte aux conditions d'existence du théâtre. Ce que j'exige est impossible; cela revient à dire que le mensonge est nécessaire sur la scène; il faut qu'une pièce ait des coins de romanesque, qu'elle tourne en équilibre autour de certaines situations, qu'elle soit dénouée à l'heure dite. Et l'on entre dans des questions de métier : d'abord, l'analyse ennuie, le public demande des faits, toujours des faits; ensuite, il y a l'optique de la scène, une action doit s'y passer en trois heures, quelle que soit son étendue; puis, les personnages prennent une valeur particulière, ce qui nécessite une mise en place fictive. Je ne cite pas tous les arguments, j'en arrive à l'intervention du public, qui est considérable; le public veut ceci, le public ne veut pas cela; il ne tolérerait pas trop de vérité, il exige quatre pantins sympathiques, contre un personnage réel, pris dans la vie. En un mot, le théâtre est le domaine de la convention, tout y reste conventionnel, depuis les décors, depuis la rampe qui éclaire les acteurs par en bas, jusqu'aux personnages qu'on y promène au bout d'un fil. La vérité ne saurait y entrer qu'en petites doses distribuées adroitement. On va même jusqu'à jurer que le théâtre n'aurait plus sa raison d'être, le jour où il cesserait d'être un amusant mensonge, destiné à consoler le soir les spectateurs des tristes réalités de la journée.

Je connais ces raisonnements et je tâcherai d'y répondre tout à l'heure, en arrivant à ma conclusion. Il est évident que chaque genre a ses conditions propres d'existence. Un roman qu'on lit seul chez soi, les pieds sur les chenets, n'est pas une pièce qui se joue devant mille spectateurs. Le romancier a le temps et l'espace devant lui; toutes les écoles buissonnières lui sont permises, il emploiera cent pages, si cela lui plaît, pour analyser à son aise un personnage; il décrira les milieux aussi longuement qu'il voudra, coupera son récit, reviendra sur ses pas, changera vingt fois les lieux, sera en un mot le maître absolu de sa matière. L'auteur dramatique, au contraire, est enfermé dans un cadre rigide; il obéit à des nécessités de toutes sortes, il ne se meut qu'au milieu des obstacles. Enfin, il y a la question du lecteur isolé et des spectateurs pris en masse; le lecteur isolé tolère tout, va où l'on veut le mener, même lorsqu'il se fâche, tandis que les spectateurs pris en masse ont des pudeurs, des effarements, des sensibilités dont il faut tenir compte, sous peine de chute certaine. Tout cela est vrai, c'est précisément pour cela que le théâtre est la dernière citadelle de la convention, ainsi que je l'ai constaté plus haut. Si le mouvement naturaliste n'avait pas rencontré sur les planches un terrain aussi difficile, aussi encombré d'obstacles, il s'y serait déjà produit avec l'intensité et le succès qu'il a eus dans le roman. Le théâtre, par ses conditions d'existence, devait être la dernière conquête, la plus laborieuse et la plus disputée de l'esprit de vérité.

Je ferai ici la remarque que l'évolution de chaque siècle s'incarne forcément dans un genre littéraire particulier. C'est ainsi que le dix-septième siècle, évidemment, s'incarne dans la formule dramatique. Notre théâtre a jeté alors un éclat incomparable, au détriment de la poésie lyrique et du roman. La raison en est que le théâtre répondait alors avec exactitude à l'esprit de l'époque. Il abstrait l'homme de la nature, l'étudie avec l'outil philosophique du temps; il a le balancement d'une rhétorique pompeuse, les mœurs polies d'une société arrivée à sa maturité complète; c'est un fruit du sol, la formule écrite où la civilisation d'alors devait se couler avec le plus d'aisance et de perfection. Comparez notre époque à celle-là, et vous sentirez les raisons décisives qui ont fait de Balzac un grand romancier au lieu d'en faire un grand auteur dramatique. L'esprit du dix-neuvième siècle, avec son retour à la nature, avec son besoin d'enquête exacte, allait quitter la scène, où trop de conventions le gênaient, pour s'affirmer dans le roman, dont le cadre était sans limite. Et c'est ainsi que, scientifiquement, le roman est devenu la forme par excellence de notre siècle, la première voie où le naturalisme devait triompher. Aujourd'hui, ce sont les romanciers qui sont les princes littéraires du temps; ils tiennent la langue, ils tiennent la méthode, ils marchent en avant, côte à côte avec la science. Si le dix-septième siècle est resté le siècle du théâtre, le dix-neuvième siècle sera le siècle du roman.

Je veux admettre, pour un instant, que la critique courante a raison, lorsqu'elle affirme que le naturalisme est impossible au théâtre. Voilà qui est entendu. La convention y est immuable, il faudra toujours y mentir. Nous sommes condamnés à perpétuité aux escamotages de M. Sardou, aux thèses et aux mots de M. Dumas fils, aux personnages sympathiques de M. Emile Augier. On n'ira pas plus loin que le talent de ces auteurs, nous devons les accepter comme la gloire de notre siècle au théâtre. Ils sont ce qu'ils sont, parce que le théâtre veut qu'ils le soient. S'ils ne sont pas allés plus avant, s'ils n'ont pas obéi davantage au grand courant de vérité qui nous emporte, c'est que le théâtre le leur a défendu. Il y a là un mur qui barre le chemin aux plus forts. Très bien! Mais alors c'est le théâtre que l'on condamne, c'est au théâtre que l'on porte un coup mortel. On l'écrase sous le roman, on lui assigne une

place inférieure, on le rend méprisable et inutile aux yeux des générations qui vont venir. Que voulez-vous que nous fassions du théâtre, nous autres ouvriers de la vérité, anatomistes, analystes, chercheurs de la vie, compilateurs de documents humains, si vous nous prouvez que nous ne pouvons y porter ni notre méthode ni notre outil? Vraiment! le théâtre ne vit que de conventions, il doit mentir, il se refuse à notre littérature expérimentale! Eh bien! le siècle laissera le théâtre de côté, il l'abandonnera aux mains des amuseurs publics, tandis qu'il fera ailleurs sa grande et superbe besogne. C'est vous-mêmes qui prononcez le verdict, qui tuez le théâtre. Il est bien évident, en effet, que l'évolution naturaliste va s'élargir de plus en plus, car elle est l'intelligence même du siècle. Pendant que les romans fouilleront toujours plus avant, apporteront des documents plus neufs et plus exacts, le théâtre pataugera davantage chaque jour au milieu de ses fictions romanesques, de ses intrigues usées, de ses habiletés de métier. La situation sera d'autant plus fâcheuse, que le public prendra certainement le goût des réalités, dans la lecture des romans. Le mouvement s'indique déjà, et avec force. Il viendra une heure où le public haussera les épaules et réclamera lui-même une rénovation. Ou le théâtre sera naturaliste, ou il ne sera pas, telle est la conclusion formelle.

Et, dès aujourd'hui, est-ce que cette situation ne s'indique pas? Toute la nouvelle génération littéraire se détourne du théâtre. Questionnez les débutants de vingt-cinq ans, je parle de ceux qui apportent un véritable tempérament littéraire; ils montreront tous un mépris pour le théâtre, ils parleront des auteurs applaudis avec une légèreté qui vous indignera. Pour eux, le théâtre est un genre inférieur. Cela vient uniquement de ce qu'il ne leur offre pas le terrain dont ils ont besoin; ils n'y trouvent ni assez de liberté ni assez de vérité. Tous vont vers le roman. Que demain le théâtre soit conquis par un coup de génie, et vous verrez quelle poussée s'y produira. Lorsque j'ai écrit quelque part que les planches étaient vides, j'ai voulu dire qu'il ne s'y était pas encore produit un Balzac. On ne peut, en bonne foi, comparer MM. Sardou, Dumas ou Augier à Balzac; tous les auteurs dramatiques mis les uns sur les autres n'arriveraient pas encore à sa taille. Eh bien! les planches resteront vides à ce point de vue, tant qu'un maître n'aura pas, en affirmant la formule nouvelle, entraîné derrière lui la génération de demain.

V

C'est donc moi qui ai la foi la plus robuste dans l'avenir de notre théâtre. Je n'admets plus, maintenant, que la critique courante ait raison, en disant que le naturalisme est impossible à la scène, et je vais examiner dans quelles conditions le mouvement s'y produira sans doute.

Non, il n'est point vrai que le théâtre doive rester stationnaire, il n'est point vrai que les conventions actuelles soient les conditions fondamentales de son existence. Tout marche, je le répète, tout marche dans le même sens. Les auteurs d'aujourd'hui seront dépassés; ils ne peuvent avoir l'outrecuidance de fixer à jamais la littérature dramatique. Ce qu'ils ont bégayé, d'autres l'affirmeront; et le théâtre ne sera pas ébranlé pour cela, il entrera, au contraire, dans une voie plus large et plus droite. De tous temps, on a nié la marche en avant, on a refusé aux nouveaux venus le pouvoir et le droit d'accomplir ce que n'avaient pas fait les aînés. Mais ce sont là des colères vaines, des aveuglements impuissants. Les évolutions sociales et littéraires ont une force irrésistible; elles traversent d'un léger saut des obstacles énormes qu'on réputait infranchissables. Le théâtre a beau être ce qu'il est aujourd'hui; il sera demain ce qu'il devra être. Et, quand l'événement aura eu lieu, tout le monde le trouvera naturel.

Ici j'entre dans la déduction, je ne prétends plus avoir la même rigueur scientifique. Tant que j'ai raisonné sur des faits, j'ai affirmé. A présent, je me contenterai de prévoir. L'évolution se produit, cela est certain. Mais passera-t-elle à gauche, passera-t-elle à droite? Je ne sais trop. On en peut raisonner, pas davantage.

D'ailleurs, il est certain que les conditions d'existence du théâtre seront toujours différentes. Le roman, grâce à son cadre libre, restera peut-être l'outil par excellence du siècle, tandis que le théâtre ne fera que le suivre et en compléter l'action. Il ne faut point oublier la merveilleuse puissance du théâtre, son effet immédiat sur les spectateurs. Il n'existe pas de meilleur instrument de propagande. Si donc le roman se lit au coin du feu, en plusieurs fois, avec une patience qui tolère les plus longs détails, le dramaturge naturaliste devra se dire avant tout qu'il n'a point affaire à ce lecteur isolé, mais à une foule qui a des besoins de clarté et de concision. Je ne vois pas que la formule naturaliste se refuse à cette concision et à cette clarté. Il s'agira simplement de changer la facture, la carcasse de l'œuvre. Le roman analyse longuement, avec une minutie de détails où rien n'est oublié; le théâtre analysera aussi brièvement qu'il le voudra, par les actions et les paroles. Un mot, un cri, dans Balzac, suffit souvent pour donner le personnage tout entier. Ce cri est du théâtre, et du meilleur. Quant aux actes, ils sont de l'analyse en action, la plus saisissante qu'on puisse faire. Lorsqu'on se sera débarrassé des amusettes de l'intrigue, du jeu enfantin de nouer des fils compliqués pour avoir le plaisir de les dénouer ensuite, lorsqu'une pièce ne sera plus qu'une histoire réelle et logique, on entrera par là même en pleine analyse, on analysera forcément la double influence des personnages sur les faits et des faits sur les personnages. C'est ce qui m'a amené souvent à dire que la formule naturaliste nous reportait à la source même de notre théâtre national, à la formule classique. On trouve précisément dans les tragédies de Corneille, dans les comédies de Molière, cette analyse continue des personnages que je demande; l'intrigue est au second plan, l'œuvre est une longue dissertation dialoguée sur l'homme. Seulement, au lieu d'abstraire l'homme, je voudrais qu'on le replaçât dans la nature, dans son milieu propre, en étendant l'analyse à toutes les causes physiques et sociales qui le déterminent. En un mot, la formule classique

me paraît bonne, à la condition qu'on y emploiera la méthode scientifique pour étudier la société actuelle, comme la chimie étudie les corps et leurs propriétés.

Quant aux longues descriptions des romans, elles ne peuvent être portées à la scène, cela est de toute évidence. Les romanciers naturalistes décrivent beaucoup, non pour le plaisir de décrire, comme on le leur reproche, mais parce qu'il entre dans leur formule de circonstancier et de compléter le personnage par le milieu. L'homme n'est plus pour eux une abstraction intellectuelle, tel qu'on le considérait au dix-septième siècle; il est une bête pensante, qui fait partie de la grande nature et qui est soumise aux multiples influences du sol où elle a poussé et où elle vit. C'est pourquoi un climat, un pays, un horizon, une chambre, ont souvent une importance décisive. Le romancier ne sépare donc plus le personnage de l'air où il se meut; il ne décrit pas par un besoin de rhétorique, comme les poètes didactiques, comme Delille par exemple; il note simplement à chaque heure les conditions matérielles dans lesquelles agissent les êtres et se produisent les faits, pour être absolument complet, pour que son enquête porte sur l'ensemble du monde et évoque la réalité tout entière. Mais les descriptions n'ont pas besoin d'être portées au théâtre; elles s'y trouvent naturellement. La décoration n'est-elle pas une description continue, qui peut être beaucoup plus exacte et saisissante que la description faite dans un roman? Ce n'est, dit-on, que du carton peint; en effet, mais, dans un roman, c'est moins encore que du carton peint, c'est du papier noirci; pourtant l'illusion se produit. Après les décors, si puissants de relief, si surprenants de vérité, que nous avons vus récemment dans nos théâtres, on ne peut plus nier la possibilité d'évoquer à la scène la réalité des milieux. C'est aux auteurs dramatiques à utiliser maintenant cette réalité; eux fournissent les personnages et les faits; les décorateurs, sur leurs indications, fourniront les descriptions, aussi exactes qu'il sera nécessaire. Il ne s'agit donc plus, pour un dramaturge, que de se servir des milieux comme les romanciers s'en servent, puisqu'ils peuvent les réaliser, les montrer. J'ajouterai que, le théâtre étant une évocation matérielle de la vie, les milieux s'y sont imposés de tous temps. Au dix-septième siècle seulement, comme la nature ne comptait pas, comme l'homme était une pure intelligence, les décors restaient vagues, un péristyle de temple, une salle quelconque, une place publique. Aujourd'hui, le mouvement naturaliste a amené une exactitude de plus en plus grande dans les décors. Cela s'est produit peu à peu, invinciblement. Je trouve même là une preuve du sourd travail que fait le naturalisme au théâtre, depuis le commencement du siècle. Je ne puis étudier à fond cette question des décors et des accessoires, je me contente de constater que la description est non seulement possible sur la scène, mais qu'elle y est encore de toute nécessité, qu'elle s'y impose comme une condition essentielle d'existence.

Je n'ai pas, je pense, à parler des changements de lieux. Il y a beau temps que l'unité de lieu n'est plus observée. Les auteurs dramatiques ne se gênent pas pour embrasser une existence entière, pour promener les spectateurs aux deux bouts du monde. Ici, la convention reste maîtresse, comme elle l'est d'ailleurs dans le roman, où l'écrivain fait parfois cent lieues d'un alinéa à un autre. Il en est de même pour la question de temps. On doit tricher. Une action qui demanderait quinze jours, par exemple, doit tenir dans les trois heures qu'on met à lire un roman ou à écouter une pièce. Nous ne sommes pas la force créatrice qui régit ce monde, nous ne sommes que des créateurs de seconde main, analysant, résumant, tâtonnant presque toujours, heureux et acclamés comme des génies, lorsque nous pouvons dégager un seul rayon de la vérité.

J'arrive à la langue. On prétend qu'il y a un style pour le théâtre. On veut que ce soit un style tout différent de la conversation parlée, plus sonore, plus nerveux, écrit d'une quinte plus haut, taillé à facettes, sans doute pour y faire scintiller les lumières des lustres. De nos jours, par exemple, M. Dumas fils passe pour être un grand écrivain dramatique. Ses « mots » sont fameux. Ils partent comme des fusées, retombent en gerbes, aux applaudissements des spectateurs. D'ailleurs, tous ses personnages parlent la même langue, une langue de parisien spirituel, fouettée de paradoxes, visant continuellement au trait, sèche et brutale. Je ne nie pas l'éclat de cette langue, un éclat peu solide, mais j'en nie la vérité. Rien n'est fatigant comme ce continuel ricanement de la phrase. Je voudrais plus de souplesse, plus de naturel. Cela est à la fois trop bien écrit et pas assez écrit. Les véritables stylistes de l'époque sont les romanciers, il faut chercher le style impeccable, vivant, original, chez M. Gustave Flaubert et chez MM. de Goncourt. Lorsqu'on compare la prose de M. Dumas à celle de ces grands prosateurs, elle n'a plus ni correction, ni couleur, ni mouvement. Ce que je voudrais voir au théâtre, ce serait un résumé de la langue parlée. Si l'on ne peut porter à la scène une conversation avec ses redites, ses longueurs, ses paroles inutiles, on pourrait y garder le mouvement et le ton de la conversation, le tour d'esprit particulier de chaque causeur, la réalité, en un mot, mise au point nécessaire. MM. de Goncourt ont fait une curieuse tentative de ce genre dans *Henriette Maréchal*, cette pièce qu'on n'a pas voulu entendre et que personne ne connaît. Les auteurs grecs parlaient dans un tube d'airain; sous Louis XIV, les comédiens chantaient leurs rôles sur un ton de mélopée, pour leur donner plus de pompe; aujourd'hui, on se contente de dire qu'il y a une langue de théâtre, plus sonore et semée de mots à pétards. On voit qu'il y a progrès. Un jour on s'apercevra que le meilleur style, au théâtre, est celui qui résume le mieux la conversation parlée, qui met le mot juste en sa place, avec la valeur qu'il doit avoir. Les romanciers naturalistes ont déjà écrit d'excellents modèles de dialogues ainsi réduits aux paroles strictement utiles.

Reste la question des personnages sympathiques. Je ne me dissimule pas qu'elle est capitale. Le public demeure glacé, quand on ne satisfait pas son besoin d'un idéal de loyauté et d'honneur. Une pièce où il n'y a que des personnages vivants, pris dans la réalité, lui paraît

noire, austère, lorsqu'elle ne l'exaspère pas. C'est sur ce point surtout que se livre la bataille du naturalisme. Il faut que nous sachions patienter. En ce moment, tout un travail secret se fait dans les spectateurs ; ils viennent peu à peu, poussés par l'esprit du siècle, à admettre les audaces des peintures réelles, à y prendre même du goût. Quand ils ne pourront plus supporter certains mensonges, nous serons bien près de les avoir gagnés. Déjà les œuvres des romanciers préparent le terrain, en les accoutumant. Une heure sonnera où il suffira qu'un maître se révèle au théâtre pour trouver tout un public prêt à se passionner en faveur du vrai. Ce sera une question de tact et de force. On verra alors que les leçons les plus hautes et les plus utiles sont dans la peinture de ce qui est, et non dans des généralités ressassées, dans des airs de bravoure sur la vertu que l'on chante pour le seul plaisir des oreilles.

Voilà donc les deux formules en présence : la formule naturaliste qui fait du théâtre l'étude et la peinture de la vie, et la formule conventionnelle, qui en fait un pur amusement de l'esprit, une spéculation intellectuelle, un art d'équilibre et de symétrie, réglé d'après un certain code. Au fond, tout dépend de l'idée qu'on a d'une littérature, de la littérature dramatique en particulier. Si l'on admet qu'une littérature n'est qu'une enquête sur les choses et sur les êtres, faite par des esprits originaux, on est naturaliste ; si l'on prétend qu'une littérature est une charpente surajoutée au vrai, qu'un écrivain doit se servir de l'observation pour se lancer dans l'invention et dans l'arrangement, on est idéaliste, on proclame la nécessité de la convention. Je viens d'être très frappé par un exemple. On a repris dernièrement, à la Comédie-Française, *le Fils naturel*, de M. Dumas fils. Du coup, un critique saute d'enthousiasme. Le voilà parti. Mon Dieu ! que cela est donc bien fabriqué, que cela est donc raboté, emboîté, collé, chevillé ! Ce rouage est-il assez joli ! Et celui-ci, se présente-t-il assez à point pour s'engrener à cette autre pièce, qui elle-même met en mouvement toute la machine ! Alors, il se pâme, il ne trouve pas de mots assez élogieux pour dire le plaisir qu'il prend devant cette mécanique. Ne croirait-on pas qu'il parle d'un joujou, d'un jeu de patience dont il est fier de brouiller et de remettre les pièces? Moi, je reste froid devant *le Fils naturel*. Pourquoi cela? Suis-je plus sot que la critique? Je ne le pense pas. Seulement, je n'ai pas de goût pour l'horlogerie, et j'en ai beaucoup pour la vérité. Oui, en effet, cela est d'un joli mécanisme. Mais je voudrais que cela fût d'une vie superbe, je voudrais la vie, avec son frisson, avec sa largeur, avec sa puissance ; je voudrais toute la vie.

Et j'ajoute que nous aurons toute la vie au théâtre, comme nous l'avons déjà dans le roman. Cette prétendue logique des pièces actuelles, cette symétrie, cet équilibre obtenu dans le vide par des procédés de raisonnement qui viennent de l'ancienne métaphysique, tomberont devant la logique naturelle des faits et des êtres, tels qu'ils se comportent dans la réalité. A la place d'un théâtre de fabrication, nous aurons un théâtre d'observation. Comment l'évolution s'achèvera-t-elle? C'est ce que demain nous dira. J'ai essayé de prévoir, mais je laisse au génie le soin de réaliser. J'ai déjà donné ma conclusion : notre théâtre sera naturaliste ou il ne sera pas.

Maintenant que j'ai tâché de résumer l'ensemble de mes idées, puis-je espérer qu'on ne me fera plus dire ce que je n'ai jamais dit? Continuera-t-on à voir, dans mes opinions de critique, je ne sais quel gonflement ridicule de vanité, quel besoin d'odieuses représailles? Je ne suis que le soldat le plus convaincu du vrai. Si je me trompe, mes jugements sont là, tout imprimés, et dans cinquante ans on me jugera à mon tour, on pourra m'accuser d'injustice, d'aveuglement, de violence inutile. J'accepte le verdict de l'avenir.

FIN DU NATURALISME AU THÉATRE

L'ARGENT DANS LA LITTÉRATURE

Souvent, j'entends pousser autour de moi cette plainte : « L'esprit littéraire s'en va, les lettres sont débordées par le mercantilisme, l'argent tue l'esprit. » Et ce sont d'autres accusations éplorées contre notre démocratie qui envahit les salons et les académies, qui détraque le beau langage, qui fait de l'écrivain un marchand comme un autre, plaçant ou ne plaçant pas sa marchandise, selon la marque de fabrique, amassant une fortune ou mourant dans la misère.

Eh bien ! j'enrage de ces plaintes et de ces accusations. Il est certain d'abord que l'esprit littéraire, tel qu'on l'entendait au dix-septième siècle et au dix-huitième, n'est plus du tout l'esprit littéraire de notre dix-neuvième siècle. Un mouvement intellectuel et social a peu à peu amené une transformation, qui est aujourd'hui complète. Avant tout, voyons quelle a été cette transformation. Ensuite, il me sera aisé de déterminer le rôle de l'argent dans notre littérature moderne.

I

Dernièrement, je relisais les études critiques de Sainte-Beuve, cette série interminable de volumes où il s'est confessé tout au long. Et c'est au courant de cette lecture que j'ai été frappé des modifications profondes de notre esprit littéraire. Sainte-Beuve, d'une intelligence si souple et si vaste, très capable de goûter les œuvres modernes, n'en gardait pas moins une préférence attendrie pour les œuvres du passé ; il pratiquait religieusement les anciens et nos classiques. C'était, chez lui, un continuel regret, comme une nostalgie des âges morts, du dix-septième siècle surtout, qui s'échappait en une page, en une phrase, à propos de n'importe quel sujet. Il admettait l'époque actuelle, il se flattait d'en connaître et d'en comprendre toutes les productions ; mais son tempérament l'emportait, il retournait en arrière et vivait plus à l'aise, avec des joies mélancoliques, dans ses souvenirs d'érudit et de lettré. Il était né deux cents ans trop tard. Jamais je n'ai mieux pénétré le charme de l'esprit littéraire, tel que le cultivait la vieille France. Sainte-Beuve a été certainement un des derniers à sentir et à pleurer cet ancien monde qui s'effondrait ; et la note est d'autant plus vibrante chez lui, qu'il a un pied dans chacune des deux époques, le passé et le présent, et qu'il est plutôt un acteur qu'un juge. Les vraies confessions ont lieu aux heures de trouble, dans un cri de douleur personnelle.

Voici donc l'idée que Sainte-Beuve se fait de l'écrivain, lorsqu'il se reporte à ce passé dont il rêve. L'écrivain est un érudit et un lettré qui, avant tout, a besoin de loisir. Il vit au fond d'une bibliothèque, loin du bruit de la rue, dans un commerce plein de douceur avec les Muses. C'est une volupté continue, une délicatesse d'âme, un chatouillement de l'esprit, un bercement de l'être entier. La littérature reste ici le passe-temps délicieux d'une société choisie, qui enchante d'abord le poète, avant de faire le bonheur d'un petit cercle. Aucune hypothèse de travail forcé, de veilles prolongées, de travail attendu et bâclé ; au contraire, une politesse souriante envers l'inspiration, des œuvres écrites aux heures favorables, dans une satisfaction du cœur et de l'esprit. Les honnêtes gens devenaient seuls capables de produire dans des conditions pareilles, j'entends les gens riches ou les gens pensionnés, ceux auxquels un dieu avait donné le loisir nécessaire. Et jamais l'idée du gain ne se trouve au bout de la besogne ; l'écrivain fait des phrases comme l'oiseau fait des roulades, pour son plaisir et pour le plaisir de autres. On n'a pas à le payer, pas plus qu'on ne paie le rossignol. On le nourrit, simplement. Il est convenu que l'argent est une chose grossière qui rabaisse la dignité des lettres ; du moins, il n'y a pas d'exemple d'un homme ayant gagné une fortune en écrivant, et cela ne surprend personne, les écrivains eux-mêmes se drapent dans leur pauvreté et acceptent de vivre d'une aumône princière. Ils sont l'agrément, le luxe, quelque chose qui sort de la vie banale, qui n'est pas dans le commerce, et dont les grands seuls peuvent se payer la fantaisie, comme ils se payent des bouffons et des baladins.

J'insiste particulièrement sur les caractères

de l'esprit littéraire. L'écrivain n'a alors rien du savant passionné pour la vérité, mettant sa joie dans des découvertes. Il est avant tout un virtuose qui joue des airs sur la rhétorique de son temps; les plus humains se contentent de disserter au sujet de l'homme, d'un homme abstrait, purement métaphysique. Une des grosses jouissances est de paraphraser l'antiquité, de vivre en communion plus ou moins étroite avec les Grecs et les Latins. Il faut bien voir alors l'écrivain dans son cabinet, entouré de livres, respecteux de la tradition, ne marchant pas sans les textes, n'ayant le plus souvent que le désir d'exécuter des variations sur des thèmes déjà connus, traitant la littérature en dame du beau monde qui exige toutes sortes de politesses, et mettant justement le charme du métier à raffiner ces politesses à l'infini. En un mot, l'écrivain reste alors dans les lettres pures, les jolis jeux de la rhétorique, les discussions de la langue, la peinture littéraire des caractères, des sentiments et des passions, non pas cherchés dans la vérité physiologique, mais savamment mis en tirades de tragédie ou en morceaux d'éloquence. L'abîme reste infranchissable entre le savant qui cherche et l'écrivain qui décrit. Celui-ci ne s'écarte pas du dogme philosophique et religieux, il se trouve enfermé dans le domaine de l'âme, même lorsqu'il est de tempérament révolutionnaire. La littérature est réellement un monde à part, l'esprit littéraire a un sens très net, on cultive un jardin où chaque genre a sa plate-bande, les tulipes d'un côté et les roses de l'autre. Besogne étiquetée, mais charmante, toute de procédés et de recettes, mais pleine de cette jouissance paisible de voir pousser en leur saison des fleurs attendues.

Ce sont alors les salons qui travaillent à l'esprit littéraire et qui le déterminent. Le livre est cher et peu répandu : on ne lit pas du tout dans le peuple, presque pas dans la bourgeoisie : on est loin de ce grand courant de lecture qui emporte aujourd'hui la société entière. C'est par exception qu'on rencontre un lecteur passionné, dévorant tout ce qui paraît aux étalages des éditeurs. Aussi le grand public, ce que nous appelons l'opinion, pour ainsi dire le suffrage universel, n'existe-t-il pas en matière littéraire, et les salons, quelques rares groupes de personnes choisies, sont les seuls à porter des jugements décisifs. Ces salons ont véritablement régné sur les lettres. C'étaient eux qui décidaient de la langue, du choix des sujets et de la meilleure façon de les traiter. Ils épluchaient les mots, adoptant les uns, condamnant les autres : ils établissaient des règles, lançaient des modes, faisaient des grands hommes. De là, le caractère des lettres, tel que j'ai tâché de l'indiquer plus haut, une fleur de l'esprit, un passe-temps aimable, une distraction supérieure donnée aux gens de bonne compagnie. Imaginez-vous un de ces salons qui faisaient la loi en matière littéraire. Une femme y réunissait autour d'elle des écrivains dont le seul souci était de lui plaire ; on lisait des ouvrages en petit comité, on causait beaucoup, avec toutes les convenances et toutes les délicatesses du monde. Le génie, tel que nous l'entendons de nos jours, avec sa puissance déréglée, se serait trouvé là fort mal à l'aise ; mais le simple talent s'y épanouissait, dans une chaleur de serre très douce. Même aux premiers temps de la politesse française, lorsque les salons naissaient à peine et que les grands seigneurs se contentaient d'avoir à leurs gages un poète comme ils avaient un cuisinier, l'état de domesticité où se trouvaient les lettres, les mettait aux mains d'une caste privilégiée, qu'elles flattaient et dont elles devaient accepter le goût. Cela leur donnait toutes sortes d'aimables qualités : le tact, la mesure, un équilibre pompeux, une construction et une langue de parade ; et encore tous les charmes qu'on peut trouver dans une société de femmes distinguées, les subtilités et les raffinements du cerveau et du cœur, les fines causeries sur des sujets délicats, effleurant tout sans jamais appuyer, ces causeries du coin du feu qui sont comme des airs de musique, et où l'on s'en tient aux mélodies tristes ou gaies de la créature humaine. Voilà l'esprit littéraire des siècles derniers.

Naturellement, les salons menaient aux académies. C'est là que l'esprit littéraire fleurissait dans un bel épanouissement de rhétorique. Dégagé de l'élément mondain, n'ayant plus de femmes à ménager, il devenait grammairien et rhétoricien, enfoncé dans des questions de tradition, de règles et de recettes. Il faut entendre Sainte-Beuve, cet esprit si libre, parlant encore de l'Académie avec l'importance et la colère d'un bon employé qui est allé à son bureau et qui a été mécontent d'y voir la conduite et la besogne de ses collègues. Beaucoup d'écrivains avaient le goût de ces séances passées à disputer sur les mots, de ces parlottes où l'on se chamaillait au nom des oracles de l'antiquité. On se jetait alors son grec et son latin à la tête, on se donnait le régal d'une cuistrerie en commun, au milieu d'une complication extraordinaire de haines, de jalousies, de petites batailles et de petits triomphes. Il n'y a pas de loge de portière où l'on ait échangé plus de gourmades qu'à l'Académie. Pendant deux siècles, des hommes d'Etat tombés du pouvoir, des poètes bilieux, enragés de vanité, des hommes de bibliothèque, la tête farcie de bouquins, sont venus là se soulager, se donner l'illusion de leur gloire, en discutant âprement leurs mérites, sans jamais avoir le public avec eux.

Si l'on écrivait l'histoire intime de l'Académie, avec les lettres particulières où des académiciens ont confessé la vérité vraie, on obtiendrait l'épopée comique la plus extraordinaire d'un couvent d'hommes lâché dans un orgueil enfantin et dans des préoccupations d'une futilité incroyable. L'esprit littéraire est gardé dans cette arche sainte avec un déploiement de commérages dont nous sourions aujourd'hui. La lecture de Sainte-Beuve est précieuse à ce sujet, de même qu'il nous donne d'excellentes notes sur l'attitude de l'écrivain, dans les derniers salons du commencement du siècle. On le voit très honoré d'être reçu chez les grands. Il leur envoie des coups de chapeau, il a du respect et se met à son rang, en les reconnaissant supérieurs. C'est une acceptation de la hiérarchie sociale, dont il sourira et qu'il discutera en philosophe, dès qu'il aura posé le pied sur le pavé de la rue ; mais là, au milieu des dames, près du ministre de la veille ou du lendemain, il croit devoir s'incliner, comme s'il avait encore besoin de

cette protection, comme s'il travaillait uniquement pour ces gens, flatté de leur politesse, pris par les séductions d'un milieu aristocratique où les lettres lui paraissent plus nobles. Il y a là simplement un reste de courtisanerie, un goût pour la grâce et l'heureux équilibre de la bonne société. Sainte-Beuve ne sentait plus derrière lui la nation entière dont il tenait son talent et sa véritable célébrité.

En résumé, l'esprit littéraire des siècles derniers est donc une conception des lettres dégagée de toute idée d'enquête scientifique. Ce sont les lettres pures, prenant pour base philosophique l'idée première d'une âme nettement distincte du corps et supérieure à lui, puis partant de ce dogme indiscuté pour détailler uniquement dans les œuvres sur les questions de grammaire et de rhétorique. Dès lors, dans les salons et dans les académies, l'esprit littéraire travaille à la formation de la langue, à la création d'une littérature pondérée, dissertant en belles phrases sur les caractères et les sentiments, tels que les règle la métaphysique de l'époque. L'homme et la nature restent à l'état abstrait, les écrivains ne se donnent pas la mission de faire la vérité sur les êtres et les choses, mais celle de les peindre selon le mécanisme convenu, en poussant toujours au type, de façon à obtenir le plus de grandeur possible. Nulle part, on ne descend jusqu'à l'individu, même chez les poètes comiques qui ont écrit des chefs-d'œuvre d'observation générale. L'étude des faits séparés, l'anatomie des cas spéciaux, les documents ramassés, classés, étiquetés, sont encore loin. Il s'agit simplement de récréer une société élégante, en écrivant pour elle des œuvres où elle retrouve sa langue, sa politesse, son art des nuances, ses restrictions fines, toute sa vie faite de demi-aveux et de convenances.

Certes, un tel esprit littéraire a enfanté de belles œuvres. Je constate ici, je ne juge pas. Toute notre grande littérature nationale, au dix-huitième siècle et surtout au dix-septième, est le produit de cet accord des écrivains et de la société choisie, pour laquelle ils écrivaient. Les salons et les académies sont la terre cultivée où devaient pousser fatalement nos chefs-d'œuvre classiques. On leur doit la belle ordonnance et l'ampleur solennelle de la tragédie de Racine, les périodes magnifiques des oraisons de Bossuet, la logique et le bon sens génial de Boileau. Notre gloire est encore là, car les siècles nouveaux commencent à peine, et il faut donner à l'esprit qui souffle depuis l'insurrection romantique, le temps de prendre toute sa force et toute sa largeur. Mon but n'est pas de nier le passé, je veux au contraire le définir, pour bien montrer qu'il est le passé et que les lettres françaises sont entrées dans une période toute nouvelle, qu'il est bon de dégager nettement, si l'on veut éviter les regrets inutiles et marcher à l'avenir d'un pas résolu.

Voilà donc l'ancien esprit littéraire défini. Passons aux documents historiques.

II

Depuis longtemps, je songe qu'il y aurait une étude bien intéressante à faire, celle de la situation matérielle et morale que les écrivains occupaient aux siècles derniers. Quel était réellement leur rang, leur position sociale? Quelle place tenaient-ils dans la noblesse et dans la bourgeoisie? Comment vivaient-ils, de quel argent, et sur quel pied?

Pour répondre complètement à ces diverses questions, la besogne serait considérable, une besogne de recherches et de compilations. Il faudrait amasser le plus de documents possible sur les écrivains, pénétrer leur vie intime, connaître leur fortune, établir leur budget, les suivre dans leurs soucis quotidiens ; et il faudrait surtout étudier les conditions de la librairie de l'époque, savoir ce qu'un livre rapportait à son auteur, juger si le travail littéraire suffisait à nourrir son homme. C'est seulement alors qu'on tiendrait les véritables causes de l'esprit littéraire de cette société disparue, car le sol explique la plante, l'écrivain parasite des siècles classiques est surtout dans la question d'argent.

Naturellement, il m'est impossible de traiter le sujet à fond. J'aurais besoin de loisirs dont je ne puis disposer. Ce n'est donc ici qu'une ébauche bien incomplète, quelques notes que j'ai recueillies et que je donne, pour indiquer le grand et intéressant travail qu'il y aurait à faire. Je n'essaye même pas de mettre de l'ordre dans ces notes, je les transcris au hasard, et je tire de chacune d'elles les quelques réflexions qui intéressent mon sujet.

Pour que l'enquête fût complète, je devrais remonter jusqu'aux premiers écrivains de notre littérature. Mais je me contenterai de prendre d'abord Malherbe. Voici ce qu'on lit dans Tallemant des Réaux, qui, après avoir expliqué que le roi ne pouvait faire au poète une pension suffisante, ajoute : « Le roi recommanda à M. de Bellegarde, alors premier gentilhomme de la chambre, de le garder jusqu'à ce qu'il l'eût mis sur l'état de ses pensionnaires. M. de Bellegarde lui donna mille écus d'appointements, avec la table et lui entretint un laquais et un cheval... A la mort de Henri IV, la reine Marie de Médicis donna cinq cents écus de pension à Malherbe, qui, depuis ce temps-là, ne fut plus à la charge de M. de Bellegarde... M. Morand, qui était de Caen, promit à Malherbe et à un gentilhomme de ses amis, qui était aussi de Caen, de leur faire toucher à chacun quatre cents livres, pour je ne sais quoi, et en cela il leur faisait une grande grâce. Il les convia même à dîner. Malherbe n'y voulait point aller, s'il ne leur envoyait son carrosse. Enfin, le gentilhomme l'y fit aller à cheval. Après dîner, on leur compta leur argent... »

L'exemple n'est-il pas typique? Tout me semble à retenir dans ces quelques lignes. Un écrivain est un luxe qu'un seigneur se donne. Quand le roi n'a pas d'argent, il passe l'écrivain à un courtisan riche, en le priant de le nourrir quelque temps, comme il passerait une bête coûteuse, dont il espère pouvoir se donner lui-même plus tard la glorieuse distraction ; et, en effet, si la mort empêche le roi de contenter son caprice, une reine est là qui reprend le poète à son compte. Les écrivains deviennent des oiseaux rares et de grand prix que les seigneurs du temps se prêtent, se donnent, se transmettent ainsi des uns aux autres, pour montrer leur goût et afficher leur fortune. Mais ce qui me

frappe surtout dans la page de Tallemant des Réaux, c'est la fierté que Malherbe garde au milieu de cette situation de parasite; il veut bien de l'argent de M. Morand, seulement il exige qu'on lui envoie un carrosse pour l'aller prendre, et il finit par se contenter d'un cheval. N'est-ce pas une note charmante sur les idées du temps? Le cadeau d'une somme d'argent ne blessait pas, seulement on voulait que l'étiquette fût sauvegardée.

Tallemant est ainsi plein d'histoires de pensions et de sommes d'argent données à des auteurs. Il dit, en parlant de Racan : « Il vivait du commandement des gendarmes du maréchal d'Effiat. » Ailleurs, il dit de Chapelain : « Le duc de Longueville enlève Chapelain à M. de Noailles, qui le brutalisait, pour une pension de deux mille livres... Son ode au cardinal Mazarin lui vaut cinq cents écus de pension... Plus tard, M. de Longueville augmente sa pension de cent livres... » Que pense-t-on de ce M. de Noailles qui « brutalisait » Chapelain, à ce point que le duc de Longueville profite de la circonstance pour se donner le luxe de Chapelain, à un prix très élevé pour l'époque? Les valets changeaient ainsi de maîtres, quand les maîtres les rouaient de coups.

Je transcrirai ici un document connu, mais fort intéressant, qui se trouve dans *le Siècle de Louis XIV*, de Voltaire. C'est un extrait de la liste des pensions, découverte dans les papiers de Colbert et dressée sans doute par Chapelain. Ces pensions étaient payées par le roi : « Au sieur Pierre Corneille, premier poète dramatique du monde, 2,000 livres; — au sieur Desmaretz, le plus fertile auteur et doué de la plus belle imagination qui ait jamais été, 1,200 livres; — au sieur Molière, excellent poète comique, 1,000 livres; — au sieur abbé Cotin, poète et orateur français, 1,200 livres; — au sieur Douvrier, savant ès-lettres humaines, 3,000 livres; — au sieur Ogier, consommé dans la théologie et les belles-lettres, 2,500 livres; — au sieur Racine, poète français, 800 livres; — au sieur Chapelain, le plus grand poète qui ait jamais été, et du plus solide jugement, 3,000 livres. »

Si le titre de premier poète dramatique du monde, décerné à Corneille, nous satisfait encore, nous sommes aujourd'hui un peu surpris d'apprendre que Desmaretz ait eu « la plus belle imagination qui ait jamais été », et que Chapelain s'inscrivit lui-même comme « le plus grand poète qui ait jamais été et du plus solide jugement ». Mais l'intérêt n'est pas là, la liste est un document précieux en ce sens qu'elle donne aux pensions faites aux écrivains leur véritable sens. Ce ne sont pas seulement des aumônes distribuées à des nécessiteux, ce sont aussi des gages de contentement accordés par un maître à des serviteurs qui se signalent pour sa gloire. J'étudierai plus loin dans quelles conditions l'Etat vient aujourd'hui au secours des lettres. Autrefois, la raison des pensions était bien la situation précaire où les lettres mettaient les écrivains, mais ces pensions entraînaient aussi avec elles une idée honorifique, et cela est si vrai que certains auteurs qui avaient de la fortune, s'ingéniaient humblement pour être pensionnés.

Tallemant des Réaux nous fournit à ce sujet un exemple bien frappant, à propos de Balzac. « Cet homme, qui a tant de vertus, s'avise de faire une lâcheté, où personne ne l'a invité : il signe, en écrivant au cardinal Mazarin : de Votre Eminence le très humble, très obéissant et très obligé serviteur et pensionné... Balzac avait de quoi vivre; et pourtant il se fit donner une pension de cinq cents écus. » Voilà le parasitisme littéraire dans tout son éclat.

Il faut citer aussi l'épitaphe de Tristan, mort en 1665, et qui appartenait à Gaston d'Orléans :

Ébloui de l'éclat de la splendeur mondaine,
Je me flattais toujours d'une espérance vaine,
Faisant le chien couchant auprès d'un grand seigneur,
Je me vis toujours pauvre, et tâchai de paraître;
Je vécus dans la peine, espérant le bonheur,
Et mourus sur un coffre, en attendant mon maître.

Naturellement, toutes les échines ne se pliaient pas avec cette complaisance. Des hommes de talent restaient fiers et debout; mais c'était la très petite exception, car, je le répète, les idées du temps admettaient absolument cette tutelle, cet état de dépendance où les grands tenaient les écrivains. Les grands payaient et les écrivains se courbaient. Plus tard, au temps de Voltaire, les mœurs étaient déjà changées. Ainsi, on trouve dans Voltaire ces lignes sur Mainard, un écrivain oublié, né en 1582 : « C'est un des auteurs qui s'est plaint le plus de la mauvaise fortune attachée aux talents. Il ignorait que le succès d'un bon ouvrage est la seule récompense digne d'un artiste; que si les princes et les ministres veulent se faire honneur en récompensant cette espèce de mérite, il y a plus d'honneur encore d'attendre ces faveurs sans les demander; et que, si un bon écrivain ambitionne la fortune, il doit la faire soi-même. » Nous voilà loin de la singulière vanité que Balzac mettait à se dire pensionné; mais pourtant Voltaire ne refuse pas les pensions, il dit seulement qu'on doit savoir les attendre.

Je continue à prendre quelques documents dans Voltaire. « Descartes avait un frère aîné, conseiller au parlement de Bretagne, qui le méprisait beaucoup, et qui disait qu'il était indigne d'un frère d'un conseiller de s'abaisser à être mathématicien. » Mais voici un jugement plus net encore. Il s'agit de Valincour: « Il fit une assez grande fortune, qu'il n'eût pas faite s'il n'eût été qu'homme de lettres. Les lettres seules, dénuées de cette sagacité laborieuse qui rend utile, ne procurent presque jamais qu'une vie malheureuse et méprisée. »

Dans la vie de La Fontaine, on trouverait également des renseignements excellents. L'*Amateur d'autographes*, un journal qui publie des lettres fort curieuses, en a donné plusieurs de La Fontaine d'un vif intérêt. Dans une lettre du 5 janvier 1618, il remercie son oncle, M. Jannart, substitut du procureur général du roi; il lui a beaucoup d'obligations de la somme qu'il a bien voulu remettre à son intention; « ce n'est pas la première fois que vous m'avez témoigné la bonne volonté que vous avez pour moi. » Dans une autre lettre à l'intendant du duc de Bouillon (1er septembre 1666), il se plaint « de ne pas avoir touché son traitement depuis deux ans ». La Fontaine pourrait être le type d'un poète de très grand talent, dont les œuvres avaient dû



Il n'y avait qu'une condescendance passagère.

succès et qui vivait chez les seigneurs de l'époque, allant des uns chez les autres, sans se sentir le besoin fier d'une vie à lui gagnée par ses œuvres.

Il me serait facile de continuer les exemples. Ainsi je trouve encore dans l'*Amateur d'autographes* les documents suivants. Une lettre de Dacier au duc d'Orléans, alors régent, où on lit : « Il y a trente-cinq ans que ma femme travaille pour l'avancement des lettres ; et ce qui nous persuade que ses ouvrages ne sont pas inutiles, c'est l'approbation dont V. A. R. a daigné les honorer. Le feu roi lui donna une pension de cinq cents livres en faveur de sa conversion ; mais elle doit cette pension à la pitié de ce grand prince, et non à son estime pour elle. » Une autre lettre est adressée par Gilbert à Baculard d'Arnaud. J'y prends ces deux phrases : « J'ai besoin d'un louis, j'ai le courage de vous le demander. Je ne doute pas que vous ayez assez de noblesse pour me le prêter, si vous le pouvez. » Enfin, voici ce que madame de Genlis écrivait à Talleyrand, le 10 juillet 1814 : « Ma situation est affreuse depuis le départ de M. le duc d'Orléans ; je n'ai eu ni pension, ni revenu, ni ressources ; je n'ai vécu que d'emprunts et de choses mises en gage... Si le roi donne des pensions à des gens de lettres, il me semble que j'y puis prétendre mieux que beaucoup d'autres ; quelque modique qu'elle fût, elle me suffirait, ne fût-elle que de douze cents francs. »

Ce tableau de la misère générale des lettres aux siècles derniers est bien incomplet ; mais on voit dans quel sens les recherches devraient être faites, et l'on sent quels documents décisifs on obtiendrait. Ensuite il faudrait mettre en regard les ressources que les écrivains pouvaient tirer de leurs ouvrages, dire comment et combien un livre se vendait. J'avoue que je n'ai pas poussé mon étude jusque-là, l'enquête est difficile et demanderait beaucoup de temps. Nous connaissons peu les traités de librairie de l'époque et les sommes exactes que tels livres ont rapportées à tels auteurs. Pour avoir des renseignements précis, le mieux serait sans doute de lire avec soin les mémoires et les correspondances ; çà et là, on trouverait des faits. Mais, d'avance, on peut affirmer que le livre et la pièce de théâtre rapportaient fort peu, surtout si l'on compare les chiffres d'autrefois aux chiffres d'aujourd'hui. Il n'y a pas d'exemple d'un homme de génie enrichi alors par ses œuvres. On a contesté le dénuement absolu de Corneille ; en tous cas, il mourut dans un état précaire de fortune. Racine vivait à la fin en petit bourgeois. Molière gagnait strictement sa vie, et encore était-il un industriel autant qu'un poète comique. Les auteurs dramatiques n'ont commencé à gagner réellement de l'argent qu'à partir de Beaumarchais. Quant aux romanciers, aux poètes et aux historiens, ils étaient la proie des libraires. Baculard d'Arnaud, que j'ai nommé plus haut, mourut pauvre, après avoir fait gagner, par ses ouvrages, plus d'un million à ses éditeurs.

Voilà donc la véritable situation des écrivains au dix-septième siècle et au dix-huitième, situation qu'on pourrait établir sur des documents plus décisifs encore. Je résume ce que je viens de dire. L'œuvre littéraire ne peut nourrir l'auteur qui, dès lors, devient un oiseau rare, dont le roi et les grands seigneurs ont seuls le moyen de se donner le luxe. Un contrat est passé entre le protecteur et le protégé ; le protecteur habillera, nourrira et logera, ou bien se contentera de pensionner le protégé, qui en retour célébrera ses louanges, lui dédiera ses œuvres pour faire passer à la postérité son nom et la connaissance de ses bienfaits. Cela rentre dans le rôle que l'ancien régime attribuait à la noblesse : elle avait, en échange de ses privilèges, le devoir de secourir tous ceux qui lui obéissaient, et les lettres n'étaient qu'une de ses dépendances, comme le sol et le peuple lui-même. La hiérarchie régnait en maîtresse absolue, protégée par un respect séculaire. Si le roi ou les seigneurs s'abaissaient à des familiarités avec un écrivain, il n'y avait là qu'une condescendance passagère, car il ne serait venu à personne l'idée de mettre par exemple sur un pied d'égalité parfaite le roi Louis XIV et l'histrion Molière. Le génie ne comptait que dans la pompe même du règne. Et d'ailleurs, comme nous venons de le voir, la pension accordée à un écrivain n'était pas seulement un secours, qui lui assurait le loisir d'écrire de belles œuvres ; c'était encore un honneur que recherchaient les écrivains, nés avec de la fortune. Il était beau d'appartenir à un seigneur puissant ; cela posait dans le monde. Toute la vie intellectuelle s'agitait alors dans le cercle étroit des hautes classes, dans les salons et les académies. De là, cet esprit littéraire, tel que je l'ai défini, tout de loisir et de rhétorique, respectueux des convenances, aimable et élevé, grandi dans un cercle de femmes et rétréci par les disputes académiques, vivant surtout de règles et de traditions, ayant une haine instinctive de la science, comme d'une ennemie qui doit un jour faire craquer les conventions et apporter en tout des formules nouvelles.

III

Voyons à présent l'état matériel de l'écrivain, tel qu'il est de nos jours. La Révolution est venue balayer les privilèges, emporter dans un coup de foudre la hiérarchie et le respect. Dans l'état nouveau, l'écrivain est certainement un des citoyens dont la situation a été le plus radicalement changée. On ne s'en est pas aperçu tout de suite. Sous Napoléon, sous Louis XVIII, sous Charles X, les choses ont paru reprendre comme auparavant ; mais, par une force lente, tout se transformait, les façons d'être n'étaient plus les mêmes, et chaque jour le nouvel esprit littéraire se formait des conditions matérielles faites aux lettres par la jeune société. Tout mouvement social entraîne un mouvement intellectuel.

D'abord, l'instruction se répand, des milliers de lecteurs sont créés. Le journal pénètre partout, les campagnes elles-mêmes achètent des livres. En un demi-siècle, le livre, qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante. Autrefois, il coûtait très cher ; aujourd'hui, les bourses les plus humbles peuvent se faire une petite bibliothèque. Ce sont là des faits décisifs : dès que le peuple sait lire, et dès qu'il peut lire à bon marché, le commerce de la

librairie décuple ses affaires, l'écrivain trouve largement le moyen de vivre de sa plume. Donc, le protection des grands n'est plus nécessaire, le parasitisme disparaît des mœurs, un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail.

Ce n'est pas tout. La noblesse a été frappée au cœur. Elle abandonne de son grand train, elle baisse peu à peu la tête sous le niveau égalitaire. C'est une déchéance lente et fatale, qui ne lui permettrait plus d'avoir ses poètes et ses historiographes, au cas où ceux-ci en seraient toujours réduits à solliciter le coucher et la table. Les mœurs ont changé, on n'imagine pas aujourd'hui une maison du faubourg Saint-Germain se donnant le luxe d'un La Fontaine. Ainsi, non seulement l'écrivain peut gagner sa vie en s'adressant au grand public, mais encore il chercherait en vain un seigneur qui lui paierait ses dédicaces d'une pension.

Examinons tout de suite la question de l'argent dans notre littérature actuelle. Le journalisme surtout a apporté des ressources considérables. Un journal est une grosse affaire qui donne du pain à un grand nombre de personnes. Les jeunes écrivains, à leurs débuts, peuvent y trouver immédiatement un travail chèrement payé. De grands critiques, des romanciers célèbres, sans compter les journalistes proprement dits, dont quelques-uns ont joué des rôles importants, gagnent dans les journaux des sommes considérables. Ces hauts prix n'ont pas été donnés déjà l'origine de la presse; très minimes d'abord, ils ont grandi peu à peu, et ils grandissent toujours. Il y a vingt ans, les hommes de lettres qui touchaient deux cents francs par mois dans un journal, devaient s'estimer très heureux; aujourd'hui, les mêmes hommes de lettres touchent mille francs et davantage. La littérature tend à devenir une marchandise extraordinairement chère, dès qu'elle est signée d'un nom en vogue. Sans doute, les journaux ne peuvent s'ouvrir à tous les débutants débarqués de province, mais ils nourrissent réellement beaucoup de jeunes gens; et la faute est à ceux-ci, s'ils ne se dégagent pas un jour, pour écrire de beaux livres. On dit que, si les journaux viennent en aide à cette jeunesse, ils l'abêtissent et la rendent incapable de grandes œuvres. C'est une question à examiner. Pour l'instant, je constate simplement les ressources offertes par notre siècle aux écrivains qui vivent de leur plume.

Le livre est également devenu d'un placement facile et d'un rapport strictement juste. C'est un enfantillage que de se plaindre du difficile accès des éditeurs. Ils publient trop; le chiffre des volumes parus chaque année en France est de plusieurs milliers. Lorsqu'on voit les pauvretés, le déluge d'œuvres médiocres qui encombrent les vitrines, on se demande quels ouvrages les éditeurs peuvent bien refuser. Quant aux traités, ils sont actuellement conçus dans un excellent esprit d'honnêteté réciproque. Il n'y a pas longtemps encore, la librairie était un véritable jeu. Un éditeur achetait pour une certaine somme la propriété d'un manuscrit, pendant dix années; puis, il tâchait de rattraper son argent et de gagner le plus possible, en mettant l'œuvre à toutes les sauces. Forcément, il y avait presque toujours une dupe; ou l'ouvrage obtenait un grand succès, et l'auteur criait sur les toits qu'il était volé; ou l'ouvrage ne se vendait pas, et l'éditeur se disait ruiné par les élucubrations d'un sot. Cela explique l'état de guerre dans lequel vivaient les éditeurs et les écrivains; il faut lire la correspondance de Balzac, il faut entendre parler encore aujourd'hui les vétérans des lettres, pour se faire une idée des querelles et des procès qui suivaient la publication de certains ouvrages. A cette heure, ces mœurs sont changées. Si quelques éditeurs continuent à suivre l'ancienne mode, le plus grand nombre paye un droit fixe par exemplaire tiré; si ce droit est, par exemple, de cinquante centimes, une édition de mille exemplaires rapportera cinq cents francs à l'auteur; et il touchera autant de fois cinq cents francs, que l'éditeur tirera d'éditions. On comprend que toute récrimination devient alors impossible; il n'y a plus de jeu, l'auteur gagne plus ou moins selon son succès, et l'éditeur lui-même est assuré de ne verser à l'écrivain que des droits proportionnels aux sommes qu'il encaissera. Il faut ajouter que le livre, à moins d'une très grande vogue, n'enrichit jamais l'auteur. Ainsi, c'est déjà une belle vente, lorsqu'on vend trois ou quatre mille exemplaires; cela fait donc deux mille francs, en mettant le droit par exemplaire à cinquante centimes, ce qui est un gros prix, les prix ordinaires étant de trente-cinq et de quarante centimes. On voit donc que, si le livre a demandé un an de travail, et que s'il paraît directement en librairie, deux mille francs sont une bien modeste somme, avec laquelle on peut à peine vivre de nos jours.

Au théâtre, au contraire, le gain est formidable. Comme pour le livre, on touche un tant pour cent sur les recettes; seulement, comme les recettes sont ici énormes, comme un nombre considérable de gens qui ne mettent jamais trois francs à un livre, en donnant sept et huit pour un fauteuil d'orchestre, il arrive qu'un drame ou une comédie rapporte beaucoup plus qu'un roman. Ainsi, prenons un exemple : une pièce a cent représentations, le chiffre courant aujourd'hui pour les succès; la moyenne des recettes a été de 4,000 francs, ce qui a donc mis dans la caisse du théâtre 400,000 francs, et ce qui rapporte à l'auteur une somme de 40,000 francs, si les droits sont de 10 pour 100. Or, pour gagner la même somme avec un roman, il faudrait, en touchant cinquante centimes par exemplaire, que ce roman fût tiré à quatre-vingt mille exemplaires, tirage tellement exceptionnel, qu'on peut en citer quatre ou cinq exemples au plus, pendant ces cinquante dernières années. Et je ne parle pas des représentations en province, des traités à l'étranger, des reprises de la pièce. Cela est donc d'une vérité banale, le théâtre rapporte beaucoup plus que le livre, un nombre considérable d'auteurs en vit, tandis qu'on aurait vite compté les quelques auteurs qui vivent du volume.

Je veux indiquer rapidement ici la question d'argent, telle qu'elle se présente à un débutant qui débarque à Paris. J'admets que le jeune homme arrive presque sans ressources, avec une petite somme qui lui donne du pain pendant quelques mois. Le besoin le poussera bientôt vers le journalisme. Il y a là un gagne-pain quo-

tidien auquel il finit par se résigner. S'il est adroit ou simplement persévérant, il trouvera un coin, vendra quelques articles, se fera une place qui lui donnera de deux à trois cents francs par mois. C'est de quoi ne pas mourir de faim. On crie contre le journalisme, on l'accuse de pervertir la jeunesse littéraire, de fausser les talents Je n'ai jamais pu entendre ces plaintes sans sourire. Le journalisme tue ceux qui doivent être tués, voilà tout. Il est certain que la fortune des journaux a fait sortir de leurs comptoirs et de leurs ateliers une bande de jeunes gens qui auraient dû toute leur vie vendre du drap ou fabriquer de la chandelle; ils ne sont pas nés écrivains, ils font le métier de journaliste comme ils en feraient un autre, et cela ne nuit à personne. Mais, sans compter les véritables tempéraments de journalistes, ceux qui ont le talent spécial de cette production et de cette bataille au jour le jour, qu'on me cite donc un écrivain de race qui ait perdu son talent à gagner son pain dans les journaux, aux heures difficiles du début. Je suis certain, au contraire, qu'ils ont puisé là plus d'énergie, plus de virilité, une connaissance plus douloureuse, mais plus pénétrante, du monde moderne. J'ai déjà exprimé ailleurs cette idée que je développerai peut-être un jour. En attendant, voilà donc le débutant qui bat monnaie dans les journaux; certes, les froissements sont nombreux, le pain est dur à manger parfois, sans compter que d'une heure à l'autre on peut le perdre. Pourtant, la lutte se trouve engagée; si le débutant a les reins solides, s'il est fort, il fera un livre ou une pièce en dehors de ses travaux quotidiens, il s'arrangera pour tenter la grande fortune littéraire. Le livre paraît, la pièce est jouée, c'est un grand pas. La bataille continue, les volumes succèdent aux volumes, les pièces suivent les pièces, et cela tant que le succès éclatant n'est pas venu. Alors, l'écrivain arrivé lâche le journalisme, à moins qu'il ne le conserve comme une arme de polémique pour soutenir ses idées. Il est riche par le théâtre ou par la librairie; il est son maître. Telle est l'histoire de presque tous les écrivains acclamés de l'heure présente. Quelques-uns pourtant ont pu échapper aux luttes amères du journalisme, soit qu'ils aient eu quelque argent au début, soit que la librairie ou le théâtre ait suffi tout de suite à leurs besoins.

Depuis cinquante ans, de grandes fortunes ont été réalisées dans les lettres. Quelques exemples suffiront. Dès la génération de 1830, les gains étaient considérables. Eugène Sue, après le succès populaire des *Mystères de Paris*, vendait ses romans très cher. George Sand, d'abord fort gênée, réduite à peindre de petits sujets sur bois, avait fini par arriver, sinon à la fortune, du moins à une très large aisance. Mais celui qui remua le plus d'argent, ce fut certainement Alexandre Dumas, qui a gagné et mangé des millions, dans son extraordinaire existence de travaux surhumains et de désordres fous. Il faut citer aussi Victor Hugo, qui se maria sans fortune; le jeune ménage vivait chichement, lorsque les succès des *Feuilles d'automne* et de *Notre-Dame de Paris* commencèrent cette vie triomphale d'honneurs et de richesses.

Actuellement, ce sont surtout les auteurs dramatiques qui s'enrichissent. En première ligne, je nommerai M. Alexandre Dumas fils, aussi prudent et habile que son père a été prodigue et désordonné. M. Victorien Sardou, parti de la misère noire, est également arrivé à vivre confortablement, dans son château de Marly, sur un des coteaux les plus adorables de la Seine. Je pourrais multiplier les exemples, mais ceux-ci suffisent pour montrer qu'aujourd'hui les lettres donnent souvent une fortune à l'écrivain.

Et je n'ai pas parlé de Balzac. Il faudrait étudier le cas prodigieux de Balzac, si l'on voulait traiter à fond la question de l'argent dans la littérature. Balzac fut un véritable industriel, qui fabriqua des livres pour faire honneur à sa signature. Accablé de dettes, ruiné par des entreprises malheureuses, il reprit la plume, comme le seul outil qu'il connût bien et qui pût le sauver. Voilà la question d'argent posée avec carrure. Ce n'est pas seulement son pain de tous les jours que Balzac demande à ses livres; il leur demande de combler les pertes faites par lui dans l'industrie. La bataille dura longtemps, Balzac ne gagna pas une fortune, mais il paya ses dettes, ce qui était déjà bien beau. Nous sommes loin, n'est-ce pas? du bon La Fontaine, rêvant sous les arbres, s'asseyant le soir à la table des grands seigneurs, en payant son dîner d'une fable. Balzac s'est incarné dans son César Biroteau. Il a lutté contre la faillite avec une volonté surhumaine, il n'a pas cherché dans les lettres que de la gloire, il y a trouvé de la dignité et de l'honneur.

Il est curieux d'examiner ce que sont devenues aujourd'hui les pensions. L'Etat, cet être impersonnel, s'est substitué au roi, qui semblait secourir les lettres avec l'argent de sa poche. D'ailleurs, les pensions ne sont plus données à titre honorifique et comme un témoignage de haute admiration; elles vont aux nécessiteux, aux écrivains dont la vieillesse n'est pas heureuse; et, le plus souvent, on les dissimule, en donnant une sinécure au pensionné, un emploi fictif qui met sa dignité à l'abri. En somme, les pensions se sont faites discrètes et comme honteuses; certes, elles n'entraînent aucune déchéance, mais elles sont l'indice certain d'un état de gêne qu'on aime mieux cacher. Ce qui s'est passé pour Lamartine, lorsque la ruine est venue, caractérise parfaitement l'idée actuelle du public sur la question. A ceux qui s'indignaient des embarras d'argent où la France laissait le grand poète, à ceux qui réclamaient pour lui une souscription nationale, un cri répondait que le pays n'avait pas le devoir de faire des rentes aux écrivains prodigues, dont les mains toujours ouvertes avaient gâché des millions. C'était une réponse fort dure; mais elle est dans le sens de notre société nouvelle, elle part de ce principe égalitaire que tout producteur doit être l'artisan de sa fortune. La France, comme on le dit, est certainement assez riche pour payer sa gloire; seulement entre un écrivain qui s'est rendu libre et digne par ses œuvres, et un écrivain qui tend la main, après avoir vécu dans l'insouciance de son talent et de ses dettes, l'opinion publique n'hésite plus, elle est tendre au premier et sévère au second. Ce n'est pas aujourd'hui que Balzac, je parle du Balzac du dix-septième siècle, mettrait son honneur à toucher une pension du gouvernement. Voilà le pas qui a été fait.

Cependant, la pension est encore très bien vue dans le monde des savants et des érudits. Il y a là, en effet, des recherches, des expériences, qui demandent un temps considérable, et dont le gain final est à peu près nul. L'Etat intervient, cela est de toute justice; car remarquez que la question se pose toujours de la même façon : ou l'écrivain gagne sa vie, et il ne peut se faire nourrir sans honte; ou son travail ne suffit pas à ses besoins, et dès lors il a au moins une excuse pour accepter des secours. Reste, il est vrai, à examiner si les cordonniers et les tailleurs, par exemple, n'auraient pas le droit de se plaindre; eux aussi parfois n'arrivent qu'à la misère, après trente ans de travail, sans pourtant se croire en droit de dire au pays: «Je n'ai pu amasser du pain, donne-m'en ! »

Il y a encore les subventions, les commandes, les récompenses, dont je veux dire un mot. Les récompenses ne coûtent rien à l'Etat; c'est une façon commode de contenter les gens, et je n'en parle que pour montrer une fois de plus l'esprit d'égalité. Jadis les croix se s'égaraient jamais sur la poitrine des écrivains; aujourd'hui, il y a dans les lettres de grands dignitaires. Quant aux commandes et aux subventions, elles se produisent rarement dans les lettres en dehors des théâtres, où d'ailleurs elles s'adressent à la spéculation dramatique elle-même et non directement à l'œuvre de l'écrivain. Beaucoup de gens, de jeunes gens surtout, se plaignent et accusent le gouvernement de ne pas faire pour les lettres ce qu'il fait par exemple pour la peinture et la sculpture. Ce sont là des réclamations bien dangereuses, l'honneur de notre littérature est d'être indépendante. Je répéterai ce que j'ai dit ailleurs : Tout ce que le gouvernement peut faire pour nous, c'est de nous donner une liberté absolue. A cette heure, l'idée la plus haute que nous nous faisons d'un écrivain est celle d'un homme libre de tout engagement, n'ayant à flatter personne, ne tenant sa vie, son talent, sa gloire, que de lui-même, se donnant à son pays et ne voulant rien en recevoir.

IV

Tel est donc, de nos jours, l'état de la question d'argent dans la littérature. Maintenant, il me sera facile de déterminer notre esprit littéraire et de le comparer à l'esprit des siècles derniers.

D'abord, il n'y a plus de salons. Je sais bien que des femmes ambitieuses, les bas-bleus agités de notre démocratie, se piquent encore de recevoir les écrivains. Mais leurs salons sont des carrefours, les invités y défilent au galop, dans un tohu-bohu d'ambitions extraordinaires. Ce n'est plus le groupement de talents sympathiques entre eux, que réalisaient les femmes autrefois; ce n'est plus l'amour désintéressé des lettres, faisant de la causerie comme on fait de la musique de chambre; ce sont des âpretés de pouvoir, toute une curée d'intérêts se ruant chez les dames qu'on suppose puissantes, à un titre quelconque. La politique est là, hurlante, dévorante, réduisant les lettres à un rôle de mouton bêlant, le mouton de l'idéal, savonné et attifé de rubans bleus. Toujours le même affadissement s'est produit, on joue à la dînette en littérature, quand la bête humaine est lâchée dans les jouissances et le partage des biens de ce monde. C'est ainsi que, par une conséquence fatale, ces salons, véritables centres d'agitation politique, se jettent dans une réaction violente contre le mouvement littéraire de l'époque, lorsqu'ils ont la prétention de marcher à la tête des idées révolutionnaires et progressives; on y lit de petits vers, on s'y pâme aux noms de Rome et d'Athènes, on y affecte une nostalgie de l'antiquité, on s'y attarde dans toutes sortes d'admirations de sous-maîtresse qui a lu ses classiques, comme d'autres ont appris le piano; et, naturellement, on nie la littérature vivante de l'heure actuelle, on voudrait bien la persécuter, sans pourtant oser le faire. Tout cela ne compte pas, ce sont des femmes qui causent toilettes.

Cette disparition des salons littéraires est un fait grave, car elle indique la diffusion du goût, l'élargissement toujours croissant du public. Du moment que l'opinion n'est plus faite par de petits groupes choisis, par des cénacles poussant chacun son dieu, il arrive que c'est la foule des lecteurs elle-même qui juge et qui fait les succès. Même il y a un lien évident entre le nombre de plus en plus grand des lecteurs et la disparition des salons : ceux-ci se sont noyés et ont disparu, parce qu'ils ne pouvaient plus régenter ceux-là, devenus légion et refusant d'obéir. Aussi les quelques petites réunions littéraires qui existent encore, certains coins surtout du monde académique, se trouvent-elles submergées et sans puissance, effarées devant le flot montant des livres, obligées de se réfugier dans un passé mort à jamais. C'est l'agonie de l'ancien esprit littéraire, à laquelle Sainte-Beuve assistait.

Ajoutez que l'Académie a également cessé d'exister, j'entends comme force et comme influence dans les lettres. On se dispute toujours très âprement les fauteuils, de même qu'on se dispute les croix, par ce besoin de vanité qui est en nous. Mais l'Académie ne fait plus loi, elle perd même toute autorité sur la langue. Les prix littéraires qu'elle distribue ne comptent pas pour le public; ils vont le plus ordinairement à des médiocrités, ils n'ont aucun sens, n'indiquent et n'encouragent aucun mouvement. L'insurrection romantique s'est produite malgré l'Académie, qui plus tard a dû l'accepter; aujourd'hui, le même fait est en train de se produire pour l'évolution naturaliste : de sorte que l'Académie apparaît comme un obstacle, mis sur la voie de notre littérature, que chaque génération nouvelle doit écarter à coups de pied; après quoi, l'Académie se résigne. Non seulement elle n'aide à rien, mais elle entrave, et elle est assez vaine et assez faible pour ouvrir les bras à ceux qu'elle a d'abord voulu dévorer. Une institution pareille ne saurait donc compter dans le mouvement littéraire d'un peuple; elle n'a ni signification, ni action, ni résultat quelconque. Son seul rôle, que certaines personnes lui reconnaissent encore, serait d'être gardienne de la langue; et ce rôle même lui échappe, le dictionnaire de M. Littré, si savant et si large, est plus consulté aujourd'hui que le dictionnaire de l'Académie; sans compter que, depuis 1830

les plus grands écrivains ont singulièrement bousculé ce dernier, dans un élan d'indépendance superbe, créant des mots et des expressions, exhumant des termes condamnés, prenant des néologismes à l'usage, enrichissant la langue à chaque œuvre nouvelle, si bien que le dictionnaire de l'Académie tend à devenir un monument curieux d'archéologie. Je le répète, son rôle est radicalement nul dans notre littérature; elle reste une simple gloriole.

Ainsi donc, le grand mouvement social, parti du dix-huitième siècle, a eu dans le nôtre son contre-coup littéraire. Des moyens nouveaux d'existence sont donnés à l'écrivain; et tout de suite l'idée de hiérarchie s'en va, l'intelligence devient une noblesse, le travail se fait une dignité. En même temps, par une conséquence logique, l'influence des salons et de l'Académie disparaît, l'avènement de la démocratie a lieu dans les lettres : je veux dire que les coteries se noient dans le grand public, que l'œuvre naît de la foule et pour la foule. Enfin, la science pénètre dans la littérature, l'enquête scientifique s'élargit jusque dans les œuvres des poètes, et c'est là ce qui caractérise surtout l'évolution actuelle, cette évolution naturaliste qui nous emporte.

Eh bien ! je dis qu'il faut résolument se mettre en face de cette situation et l'accepter avec courage. On se lamente en criant que l'esprit littéraire s'en va; ce n'est pas vrai, il se transforme. J'espère l'avoir prouvé. Et veut-on savoir ce qui doit aujourd'hui nous faire dignes et respectés : c'est l'argent. Il est bête de déclamer contre l'argent, qui est une force sociale considérable. Les tout jeunes gens devraient seuls répéter des lieux communs sur l'avilissement des lettres sacrifiant au veau d'or; ils ignorent tout, ils ne peuvent comprendre la justice et l'honnêteté de l'argent. Que l'on compare un instant la situation d'un écrivain sous Louis XIV à celle d'un écrivain de nos jours. Où est l'affirmation pleine et complète de la personnalité? Où est la véritable dignité? Où sont la plus grande somme de travail, l'existence la plus large et la plus respectée? Evidemment, du côté de l'écrivain actuel. Et cette dignité, ce respect, cet élargissement, cette affirmation de sa personne et de ses pensées, à quoi le doit-il? A l'argent, sans aucun doute. C'est l'argent, c'est le gain légitimement réalisé sur ses ouvrages qui l'a délivré de toute protection humiliante, qui a fait de l'ancien bateleur de cour, de l'ancien bouffon d'antichambre, un citoyen libre, un homme qui ne relève que de lui-même. Avec l'argent, il a osé tout dire, il a porté son examen partout, jusqu'au roi, jusqu'à Dieu, sans craindre de perdre son pain. L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes.

A la fin, cela m'enrage de lire, dans des journaux de jeunes poètes, que l'écrivain doit simplement viser à la gloire. Oui, cela est convenu, il est puéril de le dire. Mais il faut vivre. Si vous ne naissez pas avec une fortune, que ferez-vous? Regretterez-vous le temps où l'on bâtonnait Voltaire, où Racine mourait d'une bouderie de Louis XIV, où toute la littérature était aux gages d'une noblesse brutale et imbécile? Comment ! vous poussez l'ingratitude contre notre grande époque jusqu'à ne pas la comprendre, en l'accusant de mercantilisme, lorsqu'elle est avant tout le droit au travail et à la vie ! Si vous ne pouvez vivre avec vos vers, avec vos premiers essais, faites autre chose, entrez dans une administration, attendez que le public vienne à vous. L'Etat ne vous doit rien. Il est peu honorable de rêver une littérature entretenue. Battez-vous, mangez des pommes de terre ou des truffes, cassez des pierres dans la journée et écrivez des chefs-d'œuvre la nuit. Seulement, dites-vous bien ceci : c'est que, si vous êtes un talent, une force, vous arriverez quand même à la gloire et à la fortune. La vie est ainsi, notre époque est telle. Pourquoi se révolter puérilement contre elle, lorsqu'elle restera à coup sûr une époque grande parmi les plus grandes?

Je sais bien tout ce qu'on peut dire, si l'on envisage la question sous certains côtés fâcheux. Le mercantilisme devait naître du nouvel appétit de lecture, de la multiplication croissante des journaux. Mais en quoi cela gêne-t-il les véritables écrivains? Ils gagnent moins; qu'importe ! pourvu qu'ils mangent. Remarquez d'ailleurs que, si un Ponson du Terrail amasse une fortune, il travaille énormément, beaucoup plus que les faiseurs de sonnets qui l'injurient. Sans doute, au point de vue littéraire, le mérite est nul; mais la besogne considérable du feuilletoniste explique son gain, d'autant plus que cette besogne enrichit des journaux. Nous ne traitons pas directement avec le public; il y a, entre lui et nous, des spéculateurs, des éditeurs ou des directeurs, tout un petit peuple qui vit de nos œuvres, qui gagne des millions avec notre travail; et nous ne partagerions pas, et nous cracherions sur l'argent, sous prétexte que l'argent n'est pas noble ! Ce sont là des idées malsaines, des déclamations vides et coupables, contre lesquelles il est grand temps de réagir. Ceux qui parlent ainsi sont les débutants très pauvres qui souffrent de ne pouvoir vivre encore de leur plume, ou les écrivains qui n'ont jamais connu le besoin et qui traitent la littérature en maîtresse, à laquelle ils ont de tout temps payé des soupers fins.

Ce que je puis dire, moi, c'est que l'argent fait pousser les belles œuvres. Imaginez donc, en nos temps de démocratie, un jeune homme qui tombe sur le pavé de Paris sans un sou. Je l'ai montré tout à l'heure, ce jeune homme, vivant du journal plutôt mal que bien, arrivant, par un effort de volonté, à écrire des œuvres, en dehors de sa besogne quotidienne. Dix années de son existence se passent dans cette lutte terrible. Puis, le succès arrive; il n'a pas fait seulement sa gloire, il a fait sa fortune; le voilà à l'abri, ayant sauvé les siens de la misère, ayant quelquefois payé les dettes laissées par sa famille. Désormais, il est libre, il dira tout haut ce qu'il pense. N'est-ce pas beau? L'argent a ici sa grandeur.

La question a donc toujours été très mal posée. Il faut partir de ce point que tout travail mérite salaire. On fait un livre, naturellement le véritable écrivain ne se mettra pas à sa table chaque matin avec la pensée de gagner la plus grosse somme possible; mais, le livre fait, l'éditeur est là qui bat monnaie avec cette marchandise qu'on lui cède, et rien de plus naturel, si l'écrivain touche les droits fixés par son traité.

Dès lors, on ne comprend plus les grandes indignations contre l'argent. L'affaire est d'un côté, la littérature est d'un autre.

Dans toute grande évolution, il faut faire la part du mal. Fatalement, des spéculateurs devaient se produire. J'ai parlé des feuilletonistes qui encombrent les trottoirs. Selon moi, ils gagnent très légitimement leur argent, puisqu'ils travaillent, et quelques-uns avec beaucoup de verve; mais il est bien certain que la littérature n'est pas ici en jeu. C'est même là ce qui devrait trancher la question. Les débutants ont tort de crier contre les feuilletonistes, car ceux-ci ne bouchent en réalité aucune voie littéraire; ils se sont créé un public spécial qui lit uniquement les feuilletons, ils s'adressent à ces lecteurs nouveaux, illettrés, incapables de sentir une belle œuvre. Dès lors, il faudrait plutôt les remercier, car ils défrichent les terrains incultes, comme les journaux à un sou qui pénètrent jusqu'au fond des campagnes. Regardez, d'ailleurs, dans l'ordre politique, il n'y a pas de mouvement sans excès; chaque pas, dans une société, est marqué par des luttes et des effondrements. De même, il a bien fallu que l'émancipation de l'écrivain, le triomphe de l'intelligence appelée à la fortune et devenue une aristocratie, entraînât des faits regrettables. C'est tout le vilain côté des choses. Des hommes trafiquent honteusement avec leur plume, un flot de bêtise coule au rez-de-chaussée des journaux, nous sommes inondés de livres ineptes. Mais qu'importe ! c'est la part de l'ordure humaine, aux heures de crise sociale. Il faut voir uniquement le progrès qui s'accomplit en haut, l'effort des grands talents qui dégagent de nos batailles contemporaines une beauté nouvelle, la vie dans sa vérité et dans son intensité.

Une conséquence plus grave, et qui m'a toujours troublé, c'est l'effort continu auquel l'écrivain est condamné de nos jours. Nous ne sommes plus au temps où un sonnet, lu dans un salon, faisait la réputation d'un écrivain et le conduisait à l'Académie. Les œuvres de Boileau, de La Bruyère, de La Fontaine, tiennent en un ou deux volumes. Aujourd'hui, il nous faut produire et produire encore. C'est le labeur d'un ouvrier qui doit gagner son pain, qui ne peut se retirer qu'après fortune faite. En outre, si l'écrivain s'arrête, le public l'oublie; il est forcé d'entasser volume sur volume, tout comme un ébéniste par exemple entasse meuble sur meuble. Voyez Balzac. Cela est terrible, car une question se pose tout de suite : comment la postérité se conduira-t-elle devant une œuvre si considérable que *la Comédie humaine?* Il semble peu croyable qu'elle garde tout, et dès lors pourra-t-elle choisir? Remarquez que les œuvres léguées par les siècles sont toutes relativement courtes. La mémoire de l'homme hésite devant les gros bagages. Elle ne retient guère, d'ailleurs, que les livres devenus classiques, j'entends ceux qu'on nous impose dans notre jeune âge, lorsque notre intelligence ne peut encore se défendre. Aussi ai-je toujours été pris d'inquiétude devant notre production fiévreuse. Si réellement chaque écrivain n'a qu'un livre en lui, nous faisons une besogne bien dangereuse pour notre gloire en répétant ce livre à l'infini, sous le fouet des nécessités nouvelles. Là, selon moi, est la seule conséquence troublante de l'état de choses actuel. Et encore ne faut-il jamais juger l'avenir sur le passé. Balzac restera évidemment dans d'autres conditions que Boileau.

J'arrive ainsi au souffle scientifique qui pénètre de plus en plus notre littérature. La question d'argent est simplement un résultat, dans la transformation que l'esprit littéraire a subie de nos jours; car la cause première de cette transformation vient de l'application des méthodes scientifiques aux lettres, des outils que l'écrivain a empruntés au savant pour reprendre avec lui l'analyse de la nature et de l'homme. Toute la bataille actuelle se livre sur ce terrain : d'un côté, les rhétoriciens, les grammairiens, les lettrés purs qui entendent continuer la tradition; de l'autre, les anatomistes, les analystes, les adeptes des sciences d'observation et d'expérimentation, qui veulent peindre à nouveau le monde et l'humanité, en les étudiant dans leur mécanisme naturel et en poussant leurs œuvres à la plus grande vérité possible. Ceux-ci, en triomphant, depuis le commencement du siècle, ont déterminé le nouvel esprit littéraire; il n'y a pas là une école, je l'ai dit cent fois, il y a une évolution sociale dont les phases sont faciles à préciser. Tout de suite, on voit l'abîme qui sépare Balzac d'un écrivain quelconque du dix-septième siècle. Admettez que Racine ait lu autrefois *Phèdre*, sa tragédie la plus audacieuse, dans un salon; les dames écoutent, les académiciens approuvent de la tête, tous les assistants sont heureux de la pompe des vers, de la correction des tirades, de la convenance des sentiments et de la langue; l'œuvre est une très belle composition de logique et de rhétorique, faite sur des êtres abstraits et métaphysiques, par un écrivain soumis aux opinions philosophiques de son temps. Prenez maintenant *la Cousine Bette*, et essayez de la lire dans un salon ou dans une Académie; cette lecture paraîtra inconvenante, les dames seront scandalisées; et cela proviendra uniquement de ce que Balzac a écrit une œuvre d'observation et d'expérimentation sur des êtres vivants, non plus en logicien, non plus en rhétoricien, mais en analyste qui travaille à l'enquête scientifique de son temps. L'abîme est là. Quand Sainte-Beuve poussait ce cri désespéré : « O physiologistes, je vous retrouve partout ! » il sonnait le glas de l'ancien esprit littéraire, il sentait bien que le règne des lettrés d'autrefois était fini.

Voilà la situation. Je la résume en répétant que notre époque est grande et qu'il est puéril de se lamenter devant le siècle qui se prépare. En avançant, l'humanité ne laisse derrière elle que des ruines; pourquoi toujours se retourner et pleurer la terre que l'on quitte, épuisée et semée de débris? Sans doute, les siècles passés ont eu leur grandeur littéraire, mais c'est une mauvaise besogne que de vouloir nous immobiliser dans cette grandeur, sous le prétexte qu'il ne saurait en exister une autre. Une littérature n'est que le produit d'une société. Aujourd'hui, notre société démocratique commence à avoir son expression littéraire, magnifique, et complète. Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage, il faut reconnaître la puissance, la justice et la dignité de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau, qui élargit le domaine des lettres par la

science, qui, au-dessus de la grammaire et de la rhétorique, au-dessus des philosophies et des religions, tâche d'arriver à la beauté du vrai.

V

Comme conséquence et conclusion aux pages que je viens d'écrire, je finirai en traitant brièvement ce qu'on appelle chez nous « la question des jeunes ».

Nos débutants ont des exigences, ce qui est explicable et pardonnable, car la jeunesse est de sa nature pressée de jouir. Je connais beaucoup de garçons de vingt ans qui, à leur seconde pièce refusée par les directeurs, au troisième article qu'ils portent dans les journaux et qu'on ne leur prend pas, gémissent sur la décadence des lettres et demandent à grands cris d'être protégés. Voici ce que notre jeunesse littéraire rêve : un éditeur spécial chargé d'éditer et de lancer tous les livres de débutants qu'on déposera chez lui ; un théâtre qui, grâce à une forte subvention, jouera toutes les pièces de débutants remises au directeur. Et là-dessus des polémiques s'engagent, on fait remarquer que le gouvernement donne beaucoup plus d'argent à la musique qu'à la littérature, on parle des peintres comblés de commandes et de croix, vivant comme des enfants gâtés sous la tutelle paternelle de l'administration. Examinons donc les vœux de la jeunesse.

L'idée d'un encouragement général fait sourire. Il y aura toujours choix ; un comité ou un délégué quelconque sera toujours chargé d'examiner les manuscrits ; et dès lors le règne du bon plaisir recommencera, les jeunes qui seront écartés se remettront à accuser l'Etat de ne rien faire pour eux, de les étouffer volontairement. D'ailleurs, ils n'auront pas tort : les subventions profitent quand même aux médiocres, jamais une commande ne va à un talent libre et original. Ce système d'encouragement n'a pas été appliqué aux livres ; en effet, il n'existe pas d'éditeur recevant cent ou deux cent mille francs de l'Etat, contre l'engagement pris par lui de publier dans l'année dix à quinze volumes de jeunes auteurs. Mais, au théâtre, l'épreuve est faite depuis longtemps ; l'Odéon par exemple est ouvert aux débutants dramatiques. Eh bien ! je voudrais qu'on fît une étude sur les auteurs de talent qui ont eu leur première pièce jouée à l'Odéon. Je suis certain qu'ils sont relativement peu nombreux, tandis que la liste des auteurs médiocres et déjà oubliés aujourd'hui doit être formidable. Ceci est simplement pour arriver à cet axiome : la protection en littérature ne sert qu'à la médiocrité.

Souvent de jeunes auteurs, surtout des auteurs dramatiques, m'ont écrit : « Vous ne croyez donc pas qu'il y ait des talents inconnus ? » Naturellement, tant qu'un talent ne s'est pas produit, on ne peut le connaître ; mais ce que je crois et ce qui est, c'est que tout talent de quelque puissance finit par se produire et par s'imposer. La question est là et pas ailleurs. On n'aide pas le génie à accoucher ; il accouche tout seul. Je prends un exemple parmi les peintres. Chaque année, au Salon de peinture, dans ce bazar de la fabrication artistique, nous voyons des tableaux d'élèves, des études de pensionnaires d'une insignifiance parfaite, et qui sont là par encouragement et tolérance ; cela n'importe pas, cela ne compte pas et ne saurait jamais compter, cela n'a que le grand tort de tenir inutilement de la place. Alors pourquoi, en littérature, ferait-on un pareil étalage de choses nulles, grâce à une subvention ? L'Etat ne doit rien aux jeunes écrivains ; il ne suffit pas d'avoir écrit quelques pages, pour se poser en martyr, si personne ne les imprime ou si personne ne les joue ; un cordonnier, qui a fait sa première paire de bottes, ne force pas le gouvernement à la lui placer. C'est le travailleur qui doit imposer lui-même son travail au public. Et s'il n'a pas cette force, il n'est personne, il reste inconnu par sa faute et en toute justice.

Il faut le déclarer avec netteté : les faibles, en littérature, ne méritent aucun intérêt. Pourquoi, étant faibles, ont-ils l'ambition de vouloir être forts ? Jamais le cri : Malheur aux vaincus ! n'a été mieux placé. Personne n'oblige un honnête garçon à écrire ; dès qu'il prend une plume, il accepte les conséquences de la bataille, et tant pis s'il est renversé au premier choc et si toute une génération lui passe sur le corps. Les lamentations, en pareil cas, sont puériles, et du reste ne remédient à rien. Les faibles succombent, malgré les protections ; les forts arrivent au milieu des obstacles ; et toute la morale de l'aventure est là.

Je sais bien que, si l'on demeure dans le relatif, il y a des exemples d'écrivains fort médiocres dont les subventions et les protections ont fait des auteurs à la mode. Mais l'argument est ici honteux. En quoi la France a-t-elle besoin d'écrivains médiocres ? Si l'on encourage les débutants, ce n'est évidemment que dans l'espoir de dégager l'homme de génie qui peut se trouver parmi eux. Les livres et les pièces ne sont pas des objets de consommation courante, comme des chapeaux et des souliers, par exemple. Cette consommation, si l'on veut, a bien lieu dans nos librairies et dans nos théâtres ; seulement, il ne s'agit plus que d'œuvres inférieures, usées tout de suite, destinées à satisfaire nos appétits du moment. Je ne veux pas même considérer le plus ou le moins de médiocrité qu'on pourrait se flatter d'obtenir dans ces œuvres, si l'Etat intervenait en les mettant au concours. Alors qu'on ouvre tout de suite une classe dans notre Conservatoire des arts et métiers, qu'on y apprenne à faire des livres et des pièces selon la formule reconnue parfaite, que chaque été on y fabrique le nombre de comédies et de romans dont Paris a besoin pour passer son hiver. Non, en tout ceci, le génie seul importe. Il n'y a pas d'excuse aux encouragements, s'il n'est pas sous-entendu qu'on cherche à faciliter la venue des hommes supérieurs qui se trouvent confondus et qui souffrent dans la foule.

Dès ce moment, la question se simplifie. Il n'y a plus qu'à laisser aller les choses, car on ne donne du talent à personne, et le talent apporte justement avec lui la puissance nécessaire à son développement complet. Voyez les faits. Prenez un groupe de jeunes écrivains, vingt, trente, cinquante, et suivez-les dans la vie. Au début, tous partent du même pied, avec une

égale foi et une égale ambition. Puis, tout de suite, des distances s'établissent, les uns semblent courir, tandis que les autres piétinent sur place. Mais il ne faut pas se prononcer encore. Enfin, le résultat s'affirme : les médiocres, soutenus, poussés, acclamés, sont restés des médiocres, malgré leurs premiers succès; les faibles ont complètement disparu; quant aux forts, ils ont lutté dix ans, quinze ans au milieu de la haine et de l'envie, mais ils triomphent, ils montent et resplendissent au premier rang. C'est l'éternelle histoire. Et il serait bien fâcheux qu'on voulût épargner aux forts leurs dures années de noviciat, ces premières batailles qui les ensanglantent. Tant mieux s'ils souffrent, s'ils désespèrent, s'ils se fâchent. L'imbécillité de la foule et la rage de leurs rivaux achèvent de leur donner du génie.

Donc, pour moi, la question des jeunes n'existe pas. C'est un lieu commun dont on berce les fâcheuses espérances des faibles. Comme je l'ai dit, en aucun temps la porte des éditeurs et des directeurs n'a été plus largement ouverte; on joue tout, on imprime tout; et tant mieux d'ailleurs pour ceux qu'on fait attendre, car ils mûrissent. Le pire des malheurs, pour un débutant, est d'arriver et de réussir trop vite. Il faut savoir que, derrière toute réputation solide, il y a vingt ans d'efforts et de travail. Quand un jeune homme, qui a écrit une demi-douzaine de sonnets, jalouse un écrivain connu, il oublie que cet écrivain meurt de sa célébrité.

Depuis quelque temps, il est bien porté de paraître s'intéresser aux jeuness. Des conférenciers aimables se répandent en effusions, des chroniqueurs somment l'Etat de songer aux débutants, et l'on finira par rêver une librairie modèle. Eh bien ! tout cela est creux. Ces gens flattent la jeunesse, pas davantage, dans un intérêt plus ou moins immédiat; les uns songent à une exploitation théâtrale, les autres soignent leur réputation d'hommes sympathiques, d'autres veulent faire croire que la jeunesse est à eux et qu'ils sont l'avenir. J'admets aussi volontiers qu'il y a, dans le nombre, des gens naïfs, assez simples pour croire que la grandeur de notre littérature est dans la solution de cette prétendue question des jeunes. Moi, qui aime volontiers à dire les vérités brutales, et qui mets mon intérêt dans la franchise, je dirai simplement aux débutants, pour conclure :

« Travaillez, tout est là. Ne comptez que sur vous. Dites-vous que si vous avez du talent, votre talent vous ouvrira les portes les mieux fermées, et qu'il vous mettra aussi haut que vous mériterez de monter. Et surtout, refusez les bienfaits de l'administration, ne demandez jamais la protection de l'Etat; vous y laisseriez de votre virilité. La grande loi de la vie est la lutte, on ne vous doit rien, vous triompherez nécessairement si vous êtes une force, et si vous succombez, ne vous plaignez même pas, car votre défaite est juste. Ensuite, ayez le respect de l'argent, ne tombez pas dans cet enfantillage de déblatérer en poètes contre lui; l'argent est notre courage et notre dignité, à nous écrivains, qui avons besoin d'être libres pour tout dire; l'argent fait de nous les chefs intellectuels du siècle, la seule aristocratie possible. Acceptez votre époque comme une des plus grandes de l'humanité, croyez fermement en l'avenir, sans vous arrêter à des conséquences fatales, le débordement du journalisme, le mercantilisme de la basse littérature. Enfin, ne pleurez pas l'ancien esprit littéraire qu'une société morte a emporté avec elle. Un autre esprit se dégage de la société nouvelle, un esprit qui s'élargit chaque jour dans la recherche et dans l'affirmation du vrai. Laissez le mouvement naturaliste se poursuivre, les génies se révéler et achever la besogne. Vous tous qui naissez aujourd'hui, ne luttez donc pas contre l'évolution sociale et littéraire, car les génies du vingtième siècle sont parmi vous. »

FIN DE L'ARGENT DANS LA LITTÉRATURE

DU ROMAN

LE SENS DU RÉEL

Le plus bel éloge que l'on pouvait faire autrefois d'un romancier était de dire : « Il a de l'imagination. » Aujourd'hui, cet éloge serait presque regardé comme une critique. C'est que toutes les conditions du roman ont changé. L'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier.

Alexandre Dumas, Eugène Sue, avaient de l'imagination. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo a imaginé des personnages et une fable du plus vif intérêt; dans *Mauprat*, George Sand a su passionner toute une génération par les amours imaginaires de ses héros. Mais personne ne s'est avisé d'accorder de l'imagination à Balzac et à Stendhal. On a parlé de leurs facultés puissantes d'observation et d'analyse; ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes. Ce sont eux qui ont amené cette évolution, c'est à partir de leurs œuvres que l'imagination n'a plus compté dans le roman. Voyez nos grands romanciers contemporains, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet : leur talent ne vient pas de ce qu'ils imaginent, mais de ce qu'ils rendent la nature avec intensité.

J'insiste sur cette déchéance de l'imagination, parce que j'y vois la caractéristique même du roman moderne. Tant que le roman a été une récréation de l'esprit, un amusement auquel on ne demandait que de la grâce et de la verve, on comprend que la grande qualité était avant tout d'y montrer une invention abondante. Même quand le roman historique et le roman à thèse sont venus, c'était encore l'imagination qui régnait toute-puissante, pour évoquer les temps disparus ou pour heurter comme des arguments des personnages bâtis selon les besoins du plaidoyer. Avec le roman naturaliste, le roman d'observation et d'analyse, les conditions changent aussitôt. Le romancier invente bien encore; il invente un plan, un drame; seulement, c'est un bout de drame, la première histoire venue, et que la vie quotidienne lui fournit toujours. Puis, dans l'économie de l'œuvre, cela n'a plus qu'une importance très mince. Les faits ne sont là que comme les développements logiques des personnages. La grande affaire est de mettre debout des créatures vivantes, jouant devant les lecteurs la comédie humaine avec le plus de naturel possible. Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel.

Ce serait une curieuse étude que de dire comment travaillent nos grands romanciers contemporains. Ils établissent presque tous leurs œuvres sur des notes, prises longuement. Quand ils ont étudié avec un soin scrupuleux le terrain où ils doivent marcher, quand ils se sont renseignés à toutes les sources et qu'ils tiennent en main les documents multiples dont ils ont besoin, alors seulement ils se décident à écrire. Le plan de l'œuvre leur est apporté par ces documents eux-mêmes, car il arrive que les faits se classent logiquement, celui-ci avant celui-là; une symétrie s'établit, l'histoire se compose de toutes les observations recueillies, de toutes les notes prises, l'une amenant l'autre, par l'enchaînement même de la vie des personnages, et le dénouement n'est plus qu'une conséquence naturelle et forcée. On voit, dans ce travail, combien l'imagination a peu de part. Nous sommes loin, par exemple, de George Sand, qui, dit-on, se mettait devant un cahier de papier blanc, et qui, partie d'une idée première, allait toujours sans s'arrêter, composant au fur et à mesure, se reposant en toute certitude sur son imagination, qui lui apportait autant de pages qu'il lui en fallait pour faire un volume.

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Voilà déjà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui. Puis, il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprégnera le plus possible de

l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits. De tout ce qu'il aura entendu se dégagera le bout de drame, l'histoire dont il a besoin pour dresser la carcasse de ses chapitres. L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique. Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là.

Puisque l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier, qu'est-ce donc qui l'a remplacée? Il faut toujours une qualité maîtresse. Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel. Et c'est à cela que je voulais en venir.

Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est. Il semble d'abord que tout le monde a deux yeux pour voir et que rien ne doit être plus commun que le sens du réel. Pourtant, rien n'est plus rare. Les peintres savent bien cela. Mettez certains peintres devant la nature, ils la verront de la façon la plus baroque du monde. Chacun l'apercevra sous une couleur dominante; un la poussera au jaune, un autre au violet, un troisième au vert. Pour les formes, les mêmes phénomènes se produiront; tel arrondit les objets, tel autre multiplie les angles. Chaque œil a ainsi une vision particulière. Enfin, il y a des yeux qui ne voient rien du tout. Ils ont sans doute quelque lésion, le nerf qui les relie au cerveau éprouve une paralysie que la science n'a pu encore déterminer. Ce qui est certain, c'est qu'ils auront beau regarder la vie s'agiter autour d'eux, jamais ils ne sauront en reproduire exactement une scène.

Je ne veux nommer ici aucun romancier vivant, ce qui rend ma démonstration assez difficile. Les exemples éclairciraient la question. Mais chacun peut remarquer que certains romanciers restent provinciaux, même après avoir vécu vingt ans à Paris. Ils excellent dans les peintures de leur contrée, et, dès qu'ils abordent une scène parisienne, ils pataugent, ils n'arrivent pas à donner une impression juste d'un milieu, dans lequel pourtant ils se trouvent depuis des années. C'est là un premier cas, un manque partiel du sens du réel. Sans doute, les impressions d'enfance ont été plus vives, l'œil a retenu les tableaux qui l'ont frappé tout d'abord, puis, la paralysie s'est déclarée, et l'œil a beau regarder Paris, il ne le voit pas, il ne le verra jamais.

Le cas le plus fréquent est, d'ailleurs, celui de la paralysie complète. Que de romanciers croient voir la nature et ne l'aperçoivent qu'à travers toutes sortes de déformations! Ils sont d'une bonne foi absolue, le plus souvent. Ils se persuadent qu'ils ont tout mis dans un tableau, que l'œuvre est définitive et complète. Cela se sent à la conviction avec laquelle ils ont entassé les erreurs de couleurs et de formes. Leur nature est une monstruosité, qu'ils ont rapetissée ou grandie, en voulant en soigner le tableau. Malgré leurs efforts, tout se délaie dans des teintes fausses, tout hurle et s'écrase. Ils pourront peut-être écrire des poèmes épiques, mais jamais ils ne mettront debout une œuvre vraie, parce que la lésion de leurs yeux s'y oppose, parce que, lorsqu'on n'a pas le sens du réel, on ne saurait l'acquérir.

Je connais des conteurs charmants, des fantaisistes adorables, des poètes en prose dont j'aime beaucoup les livres. Ceux-là ne se mêlent pas d'écrire des romans, et ils restent exquis, en dehors du vrai. Le sens du réel ne devient absolument nécessaire que lorsqu'on s'attaque aux peintures de la vie. Alors, dans les idées où nous sommes aujourd'hui, rien ne saurait le remplacer, ni un style passionnément travaillé, ni la vigueur de la touche, ni les tentatives les plus méritoires. Vous peignez la vie, voyez-la avant tout telle qu'elle est et donnez-en l'exacte impression. Si l'impression est baroque, si les tableaux sont mal d'aplomb, si l'œuvre tourne à la caricature, qu'elle soit épique ou simplement vulgaire, c'est une œuvre mort-née, qui est condamnée à un oubli rapide. Elle n'est pas largement assise sur la vérité, elle n'a aucune raison d'être.

Ce sens du réel me semble très facile à constater chez un écrivain. Pour moi, c'est une pierre de touche qui décide de tous mes jugements. Quand j'ai lu un roman, je le condamne, si l'auteur me paraît manquer du sens réel. Qu'il soit dans un fossé ou dans les étoiles, en bas ou en haut, il m'est également indifférent. La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper. Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité. On dira qu'il faut des oreilles délicates. Il faut des oreilles justes, pas davantage. Et le public lui-même, qui ne saurait se piquer d'une grande délicatesse de sens, entend cependant très bien les œuvres qui sonnent la vérité. Il va peu à peu à celles-là, tandis qu'il fait vite le silence sur les autres, sur les œuvres qui sonnent l'erreur.

De même qu'on disait autrefois d'un romancier : « Il a de l'imagination », je demande donc qu'on dise aujourd'hui : « Il a le sens du réel. » L'éloge sera plus grand et plus juste. Le don de voir est moins commun encore que le don de créer.

Pour mieux me faire entendre, je reviens à Balzac et à Stendhal. Tous deux sont nos maîtres. Mais j'avoue ne pas accepter toutes leurs œuvres avec la dévotion d'un fidèle qui s'incline sans examen. Je ne les trouve vraiment grands et supérieurs que dans les passages où ils ont eu le sens du réel.

Je ne connais rien de plus surprenant, dans *le Rouge et le Noir*, que l'analyse des amours de Julien et de madame de Rénal. Il faut songer à l'époque où le roman fut écrit, en plein romantisme, lorsque les héros s'aimaient dans le lyrisme le plus échevelé. Et voilà un garçon et une femme qui s'aiment enfin comme tout le monde, sottement, profondément, avec les chutes et les sursauts de la réalité. C'est une peinture supérieure. Je donnerai pour ces pages toutes celles où Stendhal complique le caractère de Julien, s'enfonce dans les doubles fonds diplomatiques qu'il adorait. Aujourd'hui, il n'est vraiment grand que parce que, dans sept ou huit scènes, il a osé apporter la note réelle, la vie dans ce qu'elle a de certain.

De même pour Balzac. Il y a en lui un dormeur éveillé, qui rêve et crée parfois des figures

curieuses, mais qui ne grandit certes pas le romancier. J'avoue ne pas avoir d'admiration pour l'auteur de *la Femme de trente ans*, pour l'inventeur du type de Vautrin dans la troisième partie des *Illusions perdues* et dans *Splendeur et misère des courtisanes*. C'est là ce que j'appelle la fantasmagorie de Balzac. Je n'aime pas davantage son grand monde, qu'il a inventé de toutes pièces et qui fait sourire, si l'on met à part quelques types superbes devinés par son génie. En un mot, l'imagination de Balzac, cette imagination déréglée qui se jetait dans toutes les exagérations et qui voulait créer le monde à nouveau, sur des plans extraordinaires, cette imagination m'irrite plus qu'elle ne m'attire. Si le romancier n'avait eu qu'elle, il ne serait aujourd'hui qu'un cas pathologique et qu'une curiosité dans notre littérature.

Mais, heureusement, Balzac avait en outre le sens du réel, et le sens du réel le plus développé que l'on ait encore vu. Ses chefs-d'œuvre l'attestent, cette merveilleuse *Cousine Bette*, où le baron Hulot est si colossal de vérité, cette *Eugénie Grandet* qui contient toute la province à une date donnée de notre histoire. Il faudrait encore citer *le Père Goriot*, *la Rabouilleuse*, *le Cousin Pons*, et tant d'autres œuvres sorties toutes vivantes des entrailles de notre société. Là est l'immortelle gloire de Balzac. Il a fondé le roman contemporain, parce qu'il a apporté et employé un des premiers ce sens du réel qui lui a permis d'évoquer tout un monde.

Cependant, voir n'est pas tout, il faut rendre. C'est pourquoi, après le sens du réel, il y a la personnalité de l'écrivain. Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle.

L'EXPRESSION PERSONNELLE

Je connais des romanciers qui écrivent proprement, et auxquels on a fait à la longue un bon renom littéraire. Ils sont très laborieux, ils abordent tous les genres avec une même facilité. Les phrases coulent toutes seules de leurs plumes, ils ont pour tâche de lâcher cinq ou six cents lignes chaque matin avant déjeuner. Et, je le répète, c'est de la besogne convenable, la grammaire n'est point estropiée, le mouvement est bon, la couleur apparaît parfois dans des pages qui font dire au public, pris de respect : « C'est joliment écrit. » En un mot, ces romanciers ont toute l'apparence d'un véritable talent.

Le malheur est qu'ils n'ont pas l'expression personnelle, et c'en est assez pour les rendre à jamais médiocres. Ils auront beau entasser volumes sur volumes, user et abuser de leur incroyable fécondité, il ne se dégagera jamais de leurs livres qu'une odeur fade d'œuvres mort-nées. Plus ils produiront même, et plus le tas moisira. Leur correction grammaticale, la propreté de leur prose, le vernis de leur style, pourront faire illusion pendant plus ou moins longtemps au gros public; mais tout cela ne suffira pas à donner la vie à leurs ouvrages et ne sera finalement d'aucun poids dans le jugement que les lecteurs porteront sur eux. Ils n'ont pas l'expression personnelle, ils sont condamnés; d'autant plus que, presque toujours, ils n'ont pas davantage le sens du réel, ce qui aggrave encore leur cas.

Ces romanciers prennent le style qui est dans l'air. Ils attrapent les phrases qui volent autour d'eux. Jamais les phrases ne sortent de leur personnalité, ils les écrivent comme si quelqu'un, par derrière, les leur dictait; et c'est peut-être pour cela qu'ils n'ont qu'à ouvrir le robinet de leur production. Je ne dis point qu'ils plagient ceux-ci ou ceux-là, qu'ils volent à leurs confrères des pages toutes faites; au contraire, ils sont si fluides et si superficiels qu'on ne trouve chez eux aucune forte impression, pas même celle de quelque illustre maître. Seulement, sans copier, ils ont, au lieu d'un cerveau créateur, un immense magasin empli des phrases connues, des locutions courantes, une sorte de moyenne du style usuel. Ce magasin est inépuisable, ils peuvent y prendre à la pelle pour couvrir le papier. En voici, et en voici encore ! Toujours, toujours des pelletées de mêmes matières froides et terreuses, qui comblent les colonnes des journaux et les pages des livres.

Au contraire, voyez un romancier qui a l'expression personnelle, voyez M. Alphonse Daudet, par exemple. Je prends cet écrivain parce qu'il est un de ceux qui vivent le plus leurs œuvres. M. Alphonse Daudet a assisté à un spectacle, à une scène quelconque. Comme il possède le sens du réel, il reste frappé de cette scène, il en garde une image très intense. Les années peuvent passer, le cerveau conserve l'image, le temps ne fait souvent que l'enfoncer davantage. Elle finit par devenir une obsession, il faut que l'écrivain la communique, rende ce qu'il a vu et retenu. Alors a lieu un phénomène, la création d'une œuvre originale.

C'est d'abord une évocation. M. Alphonse Daudet se souvient de ce qu'il a vu, et il revoit les personnages avec leurs gestes, les horizons avec leurs lignes. Il lui faut rendre cela. Dès ce moment, il joue les personnages, il habite les milieux, il s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et même des choses qu'il veut peindre. Il finit par ne plus faire qu'un avec son œuvre, en ce sens qu'il s'absorbe en elle et qu'en même temps il la revit pour son compte. Dans cette union intime, la réalité de la scène et la personnalité du romancier ne sont plus distinctes. Quels sont les détails absolument vrais, quels sont les détails inventés? C'est ce qu'il serait très difficile de dire. Ce qu'il y a de certain, c'est que la réalité a été le point de départ, la force d'impulsion qui a lancé puissamment le romancier; il a continué

ensuite la réalité, il a étendu la scène dans le même sens, en lui donnant une vie spéciale et qui lui est propre uniquement à lui, Alphonse Daudet.

Tout le mécanisme de l'originalité est là, dans cette expression personnelle du monde réel qui nous entoure. Le charme de M. Alphonse Daudet, ce charme profond qui lui a valu une si haute place dans notre littérature contemporaine, vient de la saveur originale qu'il donne au moindre bout de phrase. Il ne peut conter un fait, présenter un personnage sans se mettre tout entier dans ce fait ou dans ce personnage, avec la vivacité de son ironie et la douceur de sa tendresse. On reconnaîtrait une page de lui entre cent autres, parce que ses pages ont une vie à elles. C'est un enchanteur, un de ces conteurs méridionaux qui jouent ce qu'ils content, avec des gestes qui créent et une voix qui évoque. Tout s'anime sous leurs mains ouvertes, tout prend une couleur, une odeur, un son. Ils pleurent et ils rient avec leurs héros, ils les tutoient, les rendent si réels, qu'on les voit debout, tant qu'ils parlent.

Comment voulez-vous que de pareils livres n'émotionnent pas le public? Ils sont vivants. Ouvrez-les et vous les sentirez qui palpitent dans vos mains. C'est le monde réel : et c'est même davantage, c'est le monde réel vécu par un écrivain d'une originalité exquise et intense à la fois. Il peut choisir un sujet plus ou moins heureux, le traiter d'une façon plus ou moins complète, l'œuvre n'en sera pas moins précieuse, parce qu'elle sera unique, parce que lui seul peut lui donner ce tour, cet accent, cette existence. Le livre est de lui, cela suffit. On le classera un jour, mais il n'en est pas moins un livre à part, une véritable créature. On se passionne, on l'aime ou on ne l'aime pas, personne ne reste indifférent. Il ne s'agit plus de grammaire, de rhétorique, et on n'a plus seulement sous les yeux un paquet de papier imprimé; un homme est là, un homme dont on entend battre le cerveau et le cœur à chaque mot. On s'abandonne à lui, parce qu'il devient le maître des émotions du lecteur, parce qu'il a la force de la réalité et la toute-puissance de l'expression personnelle.

Comprenez maintenant l'impuissance radicale des romanciers dont j'ai parlé plus haut. Jamais ils ne prendront et ne garderont les lecteurs, car ils ne sentent pas et ne rendent pas d'une façon originale. On chercherait vainement dans leurs œuvres une impression neuve, exprimée en un tour de phrase inventé. Quand ils font du style, quand ils ramassent ici ou là des phrases heureuses, ces phrases, si vivantes chez un autre, chez eux sonnent le néant; il n'y a pas dessous un homme qui a véritablement senti et qui traduit par un effort de sa création ; il n'y a qu'un bâcleur de prose, ouvrant les robinets de sa production. Et ils auront beau s'appliquer, vouloir bien écrire, croire que l'on fait un beau livre comme on fait une belle paire de bottes, avec plus ou moins de soin, ils n'accoucheront jamais d'une œuvre vivante. Rien ne remplace le sens du réel et l'expression personnelle. Quand on n'apporte pas ces dons, autant vaudrait-il vendre de la chandelle que de se mêler d'écrire des romans

J'ai cité tout à l'heure M. Alphonse Daudet, parce qu'il m'offrait un exemple saisissant. Mais j'aurais pu nommer d'autres romanciers qui sont loin d'avoir son talent. L'expression personnelle n'est pas nécessairement d'une formule parfaite. On peut mal écrire, incorrectement, à la diable, tout en ayant une véritable originalité dans l'expression. Le pis, selon moi, est au contraire ce style propre, coulant d'une façon aisée et molle, ce déluge de lieux communs, d'images connues, qui fait porter au gros public ce jugement agaçant : « C'est bien écrit. » Eh ! non, c'est mal écrit, du moment où cela n'a pas une vie particulière, une saveur originale, même aux dépens de la correction et des convenances de la langue !

Le plus grand exemple de l'expression personnelle dans notre littérature, est celui de Saint-Simon. Voilà un écrivain qui a écrit avec son sang et sa bile, et qui a laissé des pages inoubliables d'intensité et de vie. J'ai tort même de l'appeler un écrivain; il était mieux que cela, car il ne semble pas s'être soucié d'écrire, et il est arrivé du coup au plus haut style, à la création d'une langue, à l'expression vivante. Chez nos plus illustres auteurs, on sent la rhétorique, l'apprêt de la phrase; une odeur d'encre se dégage des pages. Chez lui, rien de ces choses; la phrase n'est qu'une palpitation de la vie, la passion a séché l'encre, l'œuvre est un cri humain, le long monologue d'un homme qui vit tout haut. Cela est bien loin de notre façon romantique d'entreprendre une œuvre, où nous nous épuisons en toute sorte d'efforts artistiques.

De même pour Stendhal. Celui-là affectait de dire que, pour prendre le ton, il lisait chaque matin quelques pages du Code civil, avant de se mettre au travail. Il faut voir là une simple bravade jetée à l'école romantique. Stendhal voulait dire que le style, pour lui, n'était que la traduction la plus claire et la plus exacte possible de l'idée. Il n'en a pas moins eu l'expression personnelle à un très haut degré. Sa sécheresse, sa courte phrase, si incisive et si pénétrante, devient entre ses mains un merveilleux outil d'analyse. On ne saurait se l'imaginer écrivant avec des grâces. Il avait le style de son talent, un style tellement original, dans son incorrection et son apparente insouciance, qu'il est resté typique. Ce n'est plus la coulée énorme de Saint-Simon, charriant des merveilles et des débris, superbe de violence; c'est comme un lac glacé à la surface, peut-être bouillonnant dans ses profondeurs, et qui réfléchit avec une vérité inexorable tout ce qui se trouve sur ses bords.

Balzac a été, comme Stendhal, accusé de mal écrire. Il a pourtant, dans les *Contes drôlatiques*, donné des pages qui sont des bijoux de ciselure; je ne sais rien de plus joliment inventé comme forme, ni de plus finement exécuté. Mais on lui reproche les lourds débuts de ses romans, les descriptions trop massives, surtout le mauvais goût de certaines exagérations dans la peinture de ses personnages. Il est évident qu'il a la patte énorme et qui écrase, par moments. Aussi faut-il le juger dans l'ensemble colossal de son œuvre. On voit alors un lutteur héroïque, qui s'est battu avec tout, même avec le style, et qui est sorti cent fois victorieux du combat. D'ailleurs, il a

beau s'embarquer dans des phrases fâcheuses, son style est toujours à lui. Il le pétrit, le refond, le refait entièrement à chacun de ses romans. Sans cesse il cherche une forme. On le retrouve, avec sa vie de producteur géant, dans les moindres alinéas. Il est là, la forge gronde, et il tape à tour de bras sur sa phrase, jusqu'à ce qu'elle ait son empreinte. Cette empreinte, elle la gardera éternellement. Quelles que soient les bavures, c'est là du grand style.

J'ai eu simplement l'intention, en donnant quelques exemples, de mieux expliquer ce que j'entends par l'expression personnelle. Un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre.

LA FORMULE CRITIQUE APPLIQUÉE AU ROMAN

Dernièrement, je lisais un article de bibliographie, où un romancier était assez dédaigneusement traité de critique. On niait ses romans, on admettait ses études littéraires, sans s'apercevoir que les facultés du critique tendent à se confondre aujourd'hui avec les facultés du romancier. Il y a là une question qu'il me paraît intéressant de traiter.

On sait ce que la critique est devenue de nos jours. Sans faire l'histoire complète des transformations qu'elle a éprouvées depuis le siècle dernier, — histoire qui serait des plus instructives et qui résumerait le mouvement général des esprits, — il suffit de citer les noms de Sainte-Beuve et de M. Taine pour établir à quelle distance nous sommes des jugements de La Harpe et même des commentaires de Voltaire.

Sainte-Beuve, un des premiers, comprit la nécessité d'expliquer l'œuvre par l'homme. Il replaça l'écrivain dans son milieu, étudia sa famille, sa vie, ses goûts, regarda en un mot une page écrite comme le produit de toute sorte d'éléments, qu'il fallait connaître, si l'on voulait porter un jugement juste, complet et définitif. De là les études profondes qu'il écrivit, avec une souplesse d'investigation merveilleuse, avec un sens très fin des mille nuances, des contradictions complexes de l'homme. On était loin des critiques jugeant en pédagogues d'après les règles de l'École, faisant abstraction complète de l'homme dans l'écrivain, appliquant à tous les ouvrages la même commune mesure, et les toisant simplement en grammairiens et en rhétoriciens.

M. Taine vint à son tour et fit de la critique une science. Il réduisit en lois la méthode que Sainte-Beuve employait un peu en virtuose. Cela donna une certaine raideur au nouvel instrument de critique; mais cet instrument acquit une puissance indiscutable. Je n'ai pas besoin de rappeler les admirables travaux de M. Taine. On connaît sa théorie des milieux et des circonstances historiques, appliquée au mouvement littéraire des nations. C'est M. Taine qui est actuellement le chef de notre critique, et il est à regretter qu'il s'enferme dans l'histoire et la philosophie, au lieu de se mêler à notre vie militante, au lieu de diriger l'opinion comme Sainte-Beuve, en jugeant les petits et les grands de notre littérature.

Je voulais simplement en arriver à constater comment procède la critique moderne. Par exemple, M. Taine veut écrire la belle étude qu'il a faite sur Balzac. Il commence par réunir tous les documents imaginables, les livres et les articles qu'on a publiés sur le romancier; il interroge les gens qui l'ont connu, ceux qui peuvent donner sur lui des renseignements certains; et cela ne suffit pas, il s'inquiète encore des lieux où Balzac a vécu, il visite la ville où il est né, les maisons qu'il a occupées, les horizons qu'il a traversés. Tout se trouve ainsi fouillé par le critique, les ascendants, les amis, jusqu'à ce qu'il possède Balzac absolument, dans ses plus intimes replis, comme l'anatomiste possède le corps qu'il vient de disséquer. Dès lors, il peut livrer l'œuvre. Le producteur lui donne et lui explique le produit.

Lisez l'étude de M. Taine. Vous verrez le fonctionnement de sa méthode. L'œuvre est dans l'homme; Balzac poursuivi par ses créanciers, entassant les projets extraordinaires, passant des nuits pour payer ses billets, le crâne toujours fumant, aboutit à *la Comédie humaine*. Je n'apprécie pas ici le système, je l'expose, et je dis que la critique actuelle est là, avec plus ou moins de parti pris. Désormais, on ne séparera plus l'homme de son œuvre, on étudiera celui-ci pour comprendre celle-là.

Eh bien ! nos romanciers naturalistes n'ont eux-mêmes pas d'autre méthode. Lorsque M. Taine étudie Balzac, il fait exactement ce que Balzac fait lui-même, lorsqu'il étudie par exemple le père Grandet. Le critique opère sur un écrivain pour connaître ses ouvrages comme le romancier opère sur un personnage pour connaître ses actes. Des deux côtés, c'est la même préoccupation du milieu et des circonstances. Rappelez-vous Balzac déterminant exactement la rue et la maison où vit Grandet, analysant les créatures qui l'entourent, établissant les mille petits faits qui ont décidé du caractère et des habitudes de son avare. N'est-ce pas là une application absolue de la théorie du milieu et des circonstances? Je le répète, la besogne est identique.

On dira que M. Taine marche sur le terrain du vrai, qu'il n'accepte que les faits prouvés, les faits qui ont eu lieu réellement, tandis que Balzac est libre d'inventer et use certainement

de cette liberté. Mais on accordera toujours que Balzac base son roman sur une première vérité. Les milieux qu'il décrit sont exacts, et les personnages qu'il plante debout ont les pieds par terre. Dès lors, peu importe le travail qui va suivre, du moment que la méthode de construction employée par le romancier est identiquement celle du critique. Le romancier part de la réalité du milieu et de la vérité du document humain; si ensuite il développe dans un certain sens, ce n'est plus de l'imagination à l'exemple des conteurs, c'est de la déduction, comme chez les savants. D'ailleurs, je n'ai pas prétendu que les résultats fussent complètement semblables dans l'étude d'un écrivain et dans l'étude d'un personnage; celle-là, à coup sûr, serre le réel de plus près, tout en laissant pourtant une large part à l'intuition. Mais, je le dis encore, la méthode est la même.

Bien plus, c'est là un double effet de l'évolution naturaliste du siècle. Au fond, si l'on fouillait, on arriverait au même sol philosophique, à l'enquête positiviste. En effet, aujourd'hui, le critique et le romancier ne concluent pas. Ils se contentent d'exposer. Voilà ce qu'ils ont vu; voilà comment tel auteur a dû produire telle œuvre, et voilà comment tel personnage a dû en arriver à tel acte. Des deux côtés, on montre la machine humaine en travail, pas davantage. De la comparaison des faits, on finit, il est vrai, par formuler des lois. Mais, moins on se hâte de formuler les lois, et plus on est sage; car M. Taine lui-même, pour s'être un peu pressé, a pu être accusé de céder au système. Nous en sommes, pour le quart d'heure, à collectionner et à classer les documents, surtout dans le roman. C'est déjà une bien grosse besogne que de chercher et de dire ce qui est. Il faut laisser la science pure formuler des lois, car nous ne faisons encore que dresser des procès-verbaux, nous autres romanciers et critiques.

Donc, pour me résumer, le romancier et le critique partent aujourd'hui du même point, le milieu exact et le document humain pris sur nature, et ils emploient ensuite la même méthode pour arriver à la connaissance et à l'explication, d'un côté de l'œuvre écrite d'un homme, de l'autre des actes d'un personnage, l'œuvre écrite et les actes étant considérés comme étant les produits de la machine humaine soumise à certaines influences. Dès lors, il est évident qu'un romancier naturaliste est un excellent critique. Il n'a qu'à porter dans l'étude d'un écrivain quelconque l'outil d'observation et d'analyse dont il s'est servi pour étudier les personnages qu'il a pris sur nature. On a tort de croire qu'on le diminue comme romancier, lorsqu'on dit légèrement de lui : « Ce n'est qu'un critique. »

Toutes ces erreurs viennent de l'idée fausse qu'on continue à se faire du roman. Il est fâcheux d'abord que nous n'ayons pu changer ce mot « roman », qui ne signifie plus rien, appliqué à nos œuvres naturalistes. Ce mot entraîne une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie, qui jure singulièrement avec les procès-verbaux que nous dressons. Il y a quinze à vingt ans déjà, on avait senti l'impropriété croissante du terme, et il fut un moment où l'on tenta de mettre sur les couvertures le mot « étude ». Mais cela restait trop vague, le mot « roman » se maintint quand même, et il faudrait aujourd'hui une heureuse trouvaille pour le remplacer. D'ailleurs, ces sortes de changements doivent se produire et s'imposer d'eux-mêmes.

Pour mon compte, le mot ne me blesserait pas, si l'on voulait bien admettre, tout en le conservant, que la chose s'est complètement modifiée. Nous trouverions cent exemples dans la langue de termes qui exprimaient autrefois des idées radicalement contraires à celles qu'ils expriment aujourd'hui. Notre roman de chevalerie, notre roman d'aventures, notre roman romantique et idéaliste est donc devenu une véritable critique des mœurs, des passions, des actes du héros mis en scène, étudié dans son être propre et dans les influences que le milieu et les circonstances ont eues sur lui. Comme je l'ai écrit, au grand scandale de mes confrères, l'imagination ne joue plus là un rôle dominant; elle devient de la déduction, de l'intuition, elle opère sur les faits probables qu'on n'a pu observer directement, et sur les conséquences possibles des faits qu'on tâche d'établir logiquement d'après la méthode. C'est ce roman-là qui est une véritable page de critique, qui met le romancier devant un personnage dont il va étudier une passion, dans les conditions exactes où se trouve un critique devant un écrivain dont il veut démonter le talent.

Ai-je besoin de conclure? La parenté du critique et du romancier vient uniquement de ce que tous les deux, comme je l'ai déjà dit, emploient la méthode naturaliste du siècle. Si nous passions à l'historien, nous le verrions, lui aussi, faire dans l'histoire une besogne identique et avec le même outil. De même pour l'économiste, de même pour l'homme politique. Ce sont là des faits faciles à prouver et qui montrent le savant à la tête du mouvement, menant aujourd'hui l'intelligence humaine. Nous valons plus ou moins, selon que la science nous a touchés plus ou moins profondément. Je laisse à part la personnalité de l'artiste, je n'indique ici que le grand courant des esprits, le souffle qui nous emporte tous au vingtième siècle, quelle que soit notre rhétorique individuelle.

Lorsque Nello ne put plus travailler, sa colère redoubla à la pensée que son frère travaillerait sans lui...

DE LA DESCRIPTION

Il serait bien intéressant d'étudier la description dans nos romans, depuis mademoiselle de Scudéri jusqu'à Flaubert. Ce serait faire l'histoire de la philosophie et de la science pendant les deux derniers siècles; car, sous cette question littéraire de la description, il n'y a pas autre chose que le retour à la nature, ce grand courant naturaliste qui a produit nos croyances et nos connaissances actuelles. Nous verrions le roman du dix-septième siècle, tout comme la tragédie, faire mouvoir des créations purement intellectuelles sur un fond neutre, indéterminé, conventionnel; les personnages sont de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace; et dès lors le milieu n'importe pas, la nature n'a aucun rôle à jouer dans l'œuvre. Puis, avec les romans du dix-huitième siècle, nous verrions poindre la nature, mais dans des dissertations philosophiques ou dans des partis pris d'émotion idyllique. Enfin, notre siècle arrive avec les orgies descriptives du romantisme, cette réaction violente de la couleur; et l'emploi scientifique de la description, son rôle exact dans le roman moderne, ne commence à se régler que grâce à Balzac, Flaubert, les Goncourt, d'autres encore. Tels sont les grands jalons d'une étude que je n'ai pas le loisir de faire. Il me suffit d'ailleurs de l'indiquer, pour donner ici quelques notes générales sur la description.

D'abord, ce mot description est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le mot roman, qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.

Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place tout aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est. Je sais bien que ceci remue les philosophies. C'est pourquoi nous nous plaçons au point de vue scientifique, à ce point de vue de l'observation et de l'expérimentation, qui nous donne à l'heure actuelle les plus grandes certitudes possibles.

On ne peut s'habituer à ces idées, parce qu'elles froissent notre rhétorique séculaire. Vouloir introduire la méthode scientifique dans la littérature paraît d'un ignorant, d'un vaniteux et d'un barbare. Eh! bon Dieu! ce n'est pas nous qui introduisons cette méthode; elle s'y est bien introduite toute seule, et le mouvement continuerait, même si l'on voulait l'enrayer. Nous ne faisons que constater ce qui a lieu dans nos lettres modernes. Le personnage n'y est plus une abstraction psychologique, voilà ce que tout le monde peut voir. Le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante; c'est la conception scientifique. Dès ce moment, le psychologue doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut expliquer nettement les mouvements de l'âme. Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages.

Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme.

Maintenant, il est certain que nous ne nous tenons guère à cette rigueur scientifique. Toute réaction est violente, et nous réagissons encore contre la formule abstraite des siècles derniers. La nature est entrée dans nos œuvres d'un élan si impétueux, qu'elle les a emplies, noyant parfois l'humanité, submergeant et emportant les personnages, au milieu d'une débâcle de roches et de grands arbres. C'était fatal. Il faut laisser le temps à la formule nouvelle de se pondérer et d'arriver à son expression exacte. D'ailleurs, même dans ces débauches de la description, dans ces débordements de la nature. il y a beaucoup à apprendre, beaucoup à dire. On trouve là des documents excellents, qui seraient très précieux dans une histoire de l'évolution naturaliste.

J'ai dit parfois que j'aimais peu le prodigieux talent descriptif de Théophile Gauthier. C'est que je trouve justement chez lui la description pour la description, sans souci aucun de l'humanité. Il était le fils direct de l'abbé Delille. Jamais, dans ses œuvres, le milieu ne détermine un être; il reste peintre, il n'a que des mots comme un peintre n'a que des couleurs. Cela met dans ses œuvres un silence sépulcral; il n'y a là que des choses, aucune voix, aucun frisson humain ne monte de cette terre morte. Je ne puis lire cent pages de Gauthier à la file, car il ne m'émeut pas, il ne me prend pas. Quand j'ai admiré en lui l'heureux don de la langue, les procédés et les facilités de la description, je n'ai plus qu'à fermer le livre.

Voyez au contraire les frères de Goncourt. Ceux-là non plus ne restent pas toujours dans la

rigueur scientifique de l'étude des milieux, uniquement subordonnée à la connaissance complète des personnages. Ils se laissent aller au plaisir de décrire, en artistes qui jouent avec la langue et qui sont heureux de la plier aux mille difficultés du rendu. Seulement, ils mettent toujours leur rhétorique au service de leur humanité. Ce ne sont plus des phrases parfaites sur un sujet donné; ce sont des sensations éprouvées devant un spectacle. L'homme apparaît, se mêle aux choses, les anime par la vibration nerveuse de son émotion. Tout le génie des Goncourt est dans cette traduction si vivante de la nature, dans ces frissons notés, ces chuchotements balbutiés, ces mille souffles rendus sensibles. Chez eux, la description respire. Sans doute, elle déborde, et les personnages dansent un peu dans des horizons trop élargis; mais, si même elle se présente seule, si elle ne demeure pas à son rang de milieu déterminant, elle est toujours notée dans ses rapports avec l'homme et prend ainsi un intérêt humain.

Gustave Flaubert est le romancier qui jusqu'ici a employé la description avec le plus de mesure. Chez lui, le milieu intervient dans un sage équilibre : il ne noie pas le personnage et presque toujours se contente de le déterminer. C'est même ce qui fait la grande force de *Madame Bovary* et de *l'Education sentimentale*. On peut dire que Gustave Flaubert a réduit à la stricte nécessité les longues énumérations de commissaire-priseur, dont Balzac obstruait le début de ses romans. Il est sobre, qualité rare; il donne le trait saillant, la grande ligne, la particularité qui peint, et cela suffit pour que le tableau soit inoubliable. C'est dans Gustave Flaubert que je conseille d'étudier la description, la peinture nécessaire du milieu, chaque fois qu'il complète ou qu'il explique le personnage.

Nous autres, pour la plupart, nous avons été moins sages, moins équilibrés. La passion de la nature nous a souvent emportés, et nous avons donné de mauvais exemples, par notre exubérance, par nos griseries du grand air. Rien ne détraque plus sûrement une cervelle de poète qu'un coup de soleil. On rêve alors toutes sortes de choses folles, on écrit des œuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur de midi. Et ce sont des symphonies de feuillages, des rôles donnés aux brins d'herbe, des poèmes de clartés et de parfums. S'il y a une excuse possible à de tels écarts, c'est que nous avons rêvé d'élargir l'humanité et que nous l'avons mise jusque dans les pierres des chemins.

Me sera-t-il permis de parler de moi? Ce qu'on me reproche surtout, même des esprits sympathiques, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'*Une page d'amour*. On ne voit là qu'un caprice d'artiste d'une répétition fatigante, qu'une difficulté vaincue pour montrer la dextérité de la main. J'ai pu me tromper, et je me suis trompé certainement, puisque personne n'a compris; mais la vérité est que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque je me suis entêté à ces cinq tableaux du même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes. Voici l'histoire. Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourgs, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien ! dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour*. Voilà tout.

Certes, je ne défends pas mes cinq descriptions. L'idée était mauvaise, puisqu'il ne s'est trouvé personne pour la comprendre et la défendre. Peut-être aussi l'ai-je mise en œuvre par des procédés trop raides et trop symétriques. Je cite le fait uniquement pour montrer que, dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédons presque jamais au seul besoin de décrire; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines. La création entière nous appartient, nous la faisons entrer dans nos œuvres, nous rêvons l'arche immense. C'est injustement rapetisser notre ambition que de vouloir nous enfermer dans une manie descriptive, n'allant pas au delà de l'image plus ou moins proprement peinturlurée.

Et je finirai par une déclaration : dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description qui n'est pas, selon la définition donnée plus haut, un état du milieu qui détermine et complète l'homme. J'ai assez péché pour avoir le droit de reconnaître la vérité.

TROIS DÉBUTS

I

LÉON HENNIQUE

Un livre de débutant est une virginité. Avant de couper les pages, on a l'émotion de l'inconnu. Qui sait? peut-être y a-t-il, dans ce volume, le premier cri d'un grand talent. Une femme voilée passe; le cœur bat, on la suit; mon Dieu ! si c'était celle qu'on attend ! Je sais que les femmes et les livres apportent bien des désillusions; la femme est un laideron, le livre vous endort. N'importe, on a eu le charme de l'espoir.

Cette joie rare, je viens de l'éprouver, en lisant *la Dévouée* de M. Léon Hennique. On va de découverte en découverte; on s'étonne d'un accent nouveau; on dit naïvement: « Comment ! ce garçon a déjà tant de talent que ça ! » Et c'est là un grand éloge, malgré le tour plaisant de l'exclamation. Quand je reçois le dernier roman d'un écrivain dont je connais les belles qualités, je n'ai que le plaisir de constater une fois de plus ces qualités. Mais ici, c'est une terre inconnue dont mon esprit prend possession.

Voici le sujet en quelques mots. Un certain Jeoffrin, né du caprice d'un étudiant et d'une fille, a grandi dans un ménage ouvrier. Il a voulu être horloger; puis, après avoir amassé une fortune, il a été pris de la fièvre chaude des inventeurs, il s'est donné tout entier, cœur et intelligence, au problème de la direction des ballons. Ce Jeoffrin est un héros moderne, comme l'appelle M. Hennique avec une terrible vérité; je veux dire qu'il se bat dans notre société, sans aucun scrupule, très canaille même, ayant fait ses affaires en homme habile que rien ne saurait arrêter.

Alors, le drame est celui-ci. Jeoffrin a deux filles, Michelle et Pauline, auxquelles un oncle a laissé cent mille francs, cinquante mille à chacune. Cependant, le père se trouve à bout de ressources; son invention lui a dévoré une fortune, et il vit dans une rage impuissante, en se voyant les mains liées, juste au moment où il croit avoir trouvé la direction des ballons. S'il avait de l'argent, ce serait le succès, le triomphe. Il tâche d'abord d'emprunter à Michelle ses cinquante mille francs. Mais celle-ci refuse; cet argent est le dernier morceau de pain de la famille. Et le crime pousse dès lors dans le crâne de Jeoffrin, naturellement, comme une plante qui devait y croître un jour. Il commence par empoisonner sa fille Pauline; puis, il s'arrange pour qu'on accuse Michelle. Elle est arrêtée, jugée, guillotinée. Jeoffrin s'est débarrassé des deux enfants qui le gênaient, et il hérite des cent mille francs. Enfin, il va donc pouvoir faire construire son ballon ! L'histoire s'arrête là. C'est simple et épouvantable.

Je le dirai, ce sujet m'avait profondément troublé, et il y avait d'abord, dans ce trouble, une sorte d'irritation contre le romancier. Pourquoi un drame si noir? La vie est plus banale, les événements y coulent avec plus de bonhomie. Puis, en acceptant même le drame, Jeoffrin m'inquiétait. Il dérangeait mes idées préconçues sur les inventeurs, que je considérais, je ne sais pourquoi, comme des maniaques doux et inoffensifs. Celui-là, vraiment, tuait ses filles avec trop d'aisance. Je pensais qu'il aurait pu avoir les cent mille francs sans employer des moyens aussi radicaux. Beaucoup d'autres objections se formulaient encore en moi. Bref, le sujet me déplaisait, j'avais de la peine à accepter Jeoffrin.

J'en étais là, je relisais certains passages, lorsque, du fond de mon jugement, une voix, faible d'abord, m'a crié : « Pourquoi pas? » C'était le premier ébranlement. Ce diable de Jeoffrin m'obsédait. Je le discutais avec moi-même à tous les moments du jour. Et il grandissait, et il s'imposait petit à petit, et il prenait une carrure de plus en plus solide. Oui, pourquoi pas? pourquoi ce bonhomme n'aurait-il pas tué ses deux filles, dans sa passion qui tournait tout son être à l'idée fixe? On citerait cent faits de cette nature. D'ailleurs, Jeoffrin est admirablement posé; l'analyse du romancier nous le montre tel qu'il doit être; le meurtre n'est chez lui qu'un développement naturel. J'en arrivais à penser que, s'il n'avait pas tué, ce gaillard n'aurait pas été complet.

Telles sont les impressions par lesquelles j'ai passé, avant d'être convaincu que Jeoffrin est une création très originale, très osée, mise debout par une main vigoureuse et étudiée ensuite avec une science déjà grande. Remarquez qu'il reste un brave homme. Il n'a rien d'un traître de mélodrame. Il empoisonne en père de famille qui entend faire les choses proprement. C'est un comédien jouant supérieurement l'hypocrisie. Il aime mieux son ballon que ses filles, et il sacrifie ses filles. Cela doit lui sembler juste. Toute la folie humaine est par-dessous; on l'entend qui gronde sous le train-train bonhomme de ce crime. Et c'est là ce qui fait la profondeur de Jeoffrin. Est-il un homme de génie? peut-être. Est-il un fou? cela se pourrait. Il est l'abîme humain, voilà ce que nous en savons. L'assassinat, chez lui, n'est que l'état aigu de l'intelligence. On éprouve un frisson, on n'oubliera plus ce terrible homme qui est un colosse détraqué.

Je me suis appesanti sur Jeoffrin, parce qu'il est le livre tout entier. Mais, à côté de lui, que de personnages secondaires peints d'un trait ! Je citerai le commissaire de police Barbelet, les demoiselles Thiry, et des silhouettes enlevées plus vivement encore, le jeune Guy de Lasalle et le bohème Poupelard. M. Hennique me paraît apporter ce don de création qui fait vivre un personnage, qui le place dans son air propre, lui donne le geste naturel et la voix juste. Il suffit d'une phrase pour créer. Seulement, il

faut avoir le sens du réel, et je connais des écrivains, du plus rare mérite comme stylistes, qui s'épuiseront pendant des mois sur la perfection d'une phrase, sans jamais arriver à lui souffler la vie.

Le romancier se contente de dérouler devant nous des tableaux pris dans l'existence quotidienne. Voilà ce qu'il a vu; il a noté les détails, il reconstruit l'ensemble. Que le lecteur, à son tour, sente et réfléchisse. La méthode naturaliste est là tout entière. Une œuvre n'est plus qu'une évocation intense de l'humanité et de la nature. On tâche de mettre un coin de la création dans une œuvre. Le public la lit ensuite comme s'il entrait lui-même dans le milieu décrit et parmi les personnages analysés.

Ainsi, le premier chapitre de *la Dévouée* est simplement le récit d'une promenade de Michelle et de son parrain Barbelet, à travers les champs qui entourent les Moulineaux. Leur conversation est coupée par des descriptions de ce coin de la banlieue parisienne; peu à peu, le crépuscule tombe, le soleil se couche sur Paris. Il y a certainement de la virtuosité. L'écrivain qui, malgré sa jeunesse, est déjà maître de son style, se complaît dans des difficultés vaincues. Mais qui oserait condamner absolument ce large début, cette conversation qui pose les faits, ces descriptions qui ouvrent la sombre histoire par une bouffée de grand air? Ne faut-il pas établir solidement le milieu? Jeoffrin deviendrait impossible, si Paris, derrière lui, ne fumait pas dans les vapeurs du soir.

Le second chapitre est un dîner chez Jeoffrin, dans lequel M. Hennique a réuni tous ses personnages secondaires. Rien de plus mouvementé. Mais je ne puis analyser ainsi chaque chapitre. Je me contenterai d'indiquer ceux qui m'ont le plus vivement frappé, et voici tout d'abord le tableau superbe de la mort et de l'enterrement de Pauline. L'effet est saisissant. Aucune enflure pourtant. Uniquement des petits faits, des observations justes, une réalité impitoyable qui peu à peu vous prend à la gorge et arrive à la plus violente émotion. Il suffit que cela soit vrai.

Pour moi, le morceau le plus étonnant du livre est la journée de Jeoffrin, au lendemain de l'exécution de Michelle. Jeoffrin s'est réfugié à Montmartre, dans un hôtel. Il ne sait rien, il entre chez un marchand de vin, où il commande un bifteck; et c'est alors seulement qu'en jetant les yeux sur un journal, il voit que sa fille a été guillotinée le matin. Cela lui fait sauter le cœur. « Son aérostat lui apparut vibrant dans un ciel bleu, évoluant sans encombre, montant, descendant à sa fantaisie, volant à gauche, à droite, comme un aigle apprivoisé, sur un geste de lui. » Puis, il mange son bifteck et prend des choux-fleurs. Enfin, le voilà donc libre!

Alors, commence toute une journée de flânerie heureuse. Joffrin suit doucement les boulevards, au soleil. Il s'assied devant une table du café Riche, pris de soif. Il boit, mais il a toujours soif. Ses jambes s'alourdissent. Il se lève, il entre dans un autre café. Au bout d'un instant, il lie conversation avec un voisin. Je donne ici quelques lignes :

« La bouche pâteuse, éprouvant la nécessité de déposer une confidence dans le gilet de quelqu'un, après avoir dialogué un instant avec lui-même, il dit :

« — On a guillotiné ma fille ce matin.

« Et comme le gros rougeaud ricanait d'un air incrédule, il ajouta :

« — Parole d'honneur! »

Cependant, il dîne le soir chez Brébant. Puis, il va aux Folies-Bergère. L'ivresse monte. Il ne peut éteindre sa soif. Aucun remords; seulement il a l'enfer dans la gorge. La journée a été chaude, un violent orage éclate. Lui, avec l'entêtement des ivrognes, veut aller aux Moulineaux, pour revoir le modèle de son ballon, un joujou qu'il a dans son cabinet. Et il faut lire ce voyage, sous la pluie, dans la boue. Il glisse, il tombe, il se relève. La foudre passe sur sa tête, mais il a l'entêtement d'une brute. Enfin, il arrive. « Dans le même coin que jadis, le modèle de l'aérostat, sous sa couverture, avait un léger balancement singulier; il semblait vivre. Jeoffrin le découvrit. Il s'enleva un peu... »

Je m'arrête, j'espère avoir donné une idée de *la Dévouée*. C'est pour moi un très remarquable début. Il faut que M. Hennique travaille. Il a le sens du réel, il apporte le don de création, il possède en outre un métier déjà très souple et très solide. Quand il aura, par le travail, dégagé davantage sa note personnelle, il sera certainement un des plus vigoureux ouvriers de l'œuvre présente.

II

J.-K. HUYSMANS

Rien ne m'intéresse comme la jeune génération de romanciers qui grandit en ce moment. C'est cette génération qui va être l'avenir. Nous donnera-t-elle raison, en marchant dans la large voie du naturalisme ouverte par Balzac, en poussant toujours plus loin l'enquête ouverte sur l'homme et sur la nature? Aussi suis-je bien heureux, lorsque je vois l'esprit analytique et expérimental s'emparer de plus en plus de la jeunesse et faire sortir des rangs de nouveaux lutteurs, qui viennent combattre à côté des aînés le bon combat de la vérité.

Je voudrais bien que les faiseurs de romans et de mélodrames ineptes sur le peuple eussent l'idée de lire *les Sœurs Vatard*, de M. J.-K. Huysmans. Ils y verraient le peuple dans sa vérité. Sans doute, ils crieraient à l'ordure, ils affecteraient des mines dégoûtées, ils parleraient de prendre des pincettes pour tourner les pages. Mais c'est là une petite comédie d'hypocrisie qui est toujours amusante. Il est de règle que les barbouilleurs de lettres insultent les écrivains. Je serais même très chagrin, si l'on n'insultait pas M. Huysmans. Au fond, je suis tranquille, on l'insultera.

Rien de plus simple que ce livre. Ce n'est même pas un fait-divers, car un fait-divers exige un drame. Elles sont deux sœurs, Céline et Désirée, deux ouvrières brocheuses, qui vivent entre leur mère hydropique et leur père fainéant et philosophe. Céline « fait la vie ». Désirée, qui se garde prudemment pour son mari, a toute une liaison honnête avec un jeune ouvrier, qu'elle

quitte au dénouement; alors, elle en épouse un autre, et voilà tout, c'est le livre. Cette nudité de l'intrigue est caractéristique. Notre roman contemporain se simplifie de plus en plus, par haine des intrigues compliquées et mensongères; il y a là une revanche contre les aventures, le romanesque, les fables à dormir debout. Une page d'une vie humaine, et c'est assez pour l'intérêt, pour l'émotion profonde et durable. Le moindre document humain vous prend aux entrailles plus fortement que n'importe quelle combinaison imaginaire. On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées.

Voyez la puissance du document humain. M. Huysmans a dédaigné tout arrangement scénique. Aucun effort d'imagination, des scènes du monde ouvrier, des paysages parisiens, reliés par l'histoire la plus ordinaire du monde. Eh bien ! l'œuvre a une vie intense; elle vous empoigne et vous passionne; elle soulève les questions les plus irritantes, elle a une chaleur de bataille et de victoire. D'où vient donc cette flamme qui en sort? de la vérité des peintures et de la personnalité du style, pas davantage. Tout l'art moderne est là.

Et d'abord le milieu. Il est d'une terrible odeur, ce milieu, ces ouvrières brocheuses que M. Huysmans peint avec une intensité effroyable. « Ces filles qui ne cherchent guère de liaisons en dehors de leur monde, ne s'enflamment véritablement qu'au souffle des haleines vineuses, ramassis de chenapans femelles, écloses pour la plupart dans un bouge et qui ont, dès l'âge de quatorze ans, éteint les premiers incendies de leurs chairs derrière le mur des abattoirs ou dans le fond des ruelles. » Sans doute on va crier encore à l'exagération. Osez donc entrer dans un atelier de brochure. Questionnez, faites une enquête, et vous verrez que M. Huysmans est encore resté au-dessous de la vérité, parce qu'il est impossible d'imprimer certaines choses. Tout ce milieu ouvrier, ce coin de misère et d'ignorance, de tranquille ordure et d'air naturellement empesté, a été traité dans *les Sœurs Vatard* avec une scrupuleuse exactitude et une rare énergie de pinceau.

Puis, viennent les personnages. Ce sont des portraits merveilleux de ressemblance et d'accent. Soyez certains qu'ils ont été pris sur nature.

Voici le père Vatard, qui n'a que deux chagrins, la maladie de sa femme et les amours de sa fille Céline. La première faute de celle-ci l'émotionna. Je cite : « Il eut un moment de tristesse, mais il se consola vite. Désirée était en âge de soigner et de remplacer sa mère, et quant à Cécile, le meilleur parti qu'il eût à prendre était de fermer les yeux sur ses cavalcades. Il avait agi comme un père, d'ailleurs; il lui avait reproché, en termes de cour d'assises, la crapule de ses mœurs; mais elle s'était fâchée, avait jeté la maison sens dessus dessous, menaçant de tout saccager si on l'embêtait encore. Vatard avait alors adopté une grande indulgence; puis, le terrible bagout de sa fille le divertissait pendant sa digestion, le soir. » Cela est complet. Voilà le père de nos faubourgs, tel que le font le plus souvent les promiscuités de la misère, les dégradations morales du milieu. On ne veut pas comprendre que le sens moral n'a pas d'absolu. Il se déforme et se transforme, selon les conditions ambiantes. Ce qui est une abomination dans la bourgeoisie, n'est plus qu'une nécessité fâcheuse dans le peuple

Et cette Céline, est-elle puissamment campée, dans sa réalité ! Elles sont comme cela des milliers. Il ne s'agit pas d'une exception, mais d'une majorité. Allez donc voir, au lieu de protester. C'est la fille tombée à quatorze ans par curiosité charnelle. L'approche de l'homme la surprend d'abord. Puis, elle flambe, elle se donne à droite et à gauche, battue encore plus que caressée. Les coups tombent sur elle dru comme grêle, mais, au fond, si elle rage, si elle pleure, elle aime ça; c'est son plaisir. Lorsque, à l'exemple de Céline, elle quitte quelque voyou pour se mettre avec un homme bien, un monsieur qui porte des chapeaux de soie, il est certain qu'elle retournera tôt ou tard à son voyou. Lui seul la contente. On a tort de la mépriser; elle n'est en somme que le vice d'en bas, la femelle lâchée avec ses appétits, dans un milieu libre. Le vice d'en haut n'est pas plus propre, s'il est mieux mis, et s'il ferme les portes pour raffiner, en inventant des monstruosités dans sa débauche secrète et savante.

Désirée est plus rare. Mais elle existe, et elle consolera un peu les âmes pures. Non pas qu'au fond elle obéisse à des idées sur la vertu, car elle ne suit réellement que son instinct. C'est une fillette lymphatique, qui n'est pas poussée vers l'homme, et que l'exemple de sa sœur tient en garde. Elle rêve de se marier. Rien n'est adorable comme son idylle avec Auguste, une idylle des boulevards extérieurs qui dîne au cabaret, s'en va dans la nuit vague des longues avenues, se donne des baisers d'adieu derrière les palissades de quelque maison en construction. Aucune saleté d'ailleurs. A peine une tentative de l'amant, qui échoue. Lui, ne voudrait pas épouser, mais il est pris, et ce sont des projets d'avenir, de longues causeries d'une bêtise touchante, l'éternel duo que les idéalistes ont promené dans la nue et que les naturalistes remettent au bord des trottoirs. Cet amour sur le pavé est d'autant plus attendrissant qu'il est vécu et qu'on le coudoie sur chaque boulevard de nos faubourgs.

J'arrive au dénouement, une des pages les plus profondément émues que j'ai lues depuis longtemps. Peu à peu, les deux amoureux se sont refroidis. Désirée, retenue près de sa mère, manque plusieurs rendez-vous, et, lorsqu'elle retrouve Auguste, ils restent tous les deux embarrassés. Le jeune homme songe déjà à se marier ailleurs. La jeune fille, maintenant que son père consent à son mariage, écoute sa sœur qui lui parle d'un autre homme. Et c'est Céline qui brusque les choses, en provoquant une explication, un dernier adieu. La scène se passe à la porte d'un café, au coin du quai de la Tournelle et du boulevard Saint-Germain. Je n'en connais pas de plus poignante, remuant plus à fond le cœur humain. Toutes nos amours, tous nos bonheurs rêvés et lâchés, tous nos espoirs sans cesse détruits et sans cesse renaissants, ne sont-ils pas dans ces deux êtres simples qui se quittent après s'être adorés et qui vont, loin

l'un de l'autre, mener une vie qu'ils se sont juré de vivre ensemble? Ils causent une dernière fois, doucement, mollement; ils se donnent des détails sur leurs mariages, en se tutoyant encore; et tout d'un coup ils évoquent les souvenirs, ils se souviennent de ce qu'ils ont fait, à tel jour, à telle heure; des larmes leur montent aux yeux, ils renoueraient peut-être, si Céline ne se hâtait de les séparer. C'est fini, voilà deux étrangers.

Je voudrais citer tout l'épisode, pour faire passer chez mes lecteurs le frisson qui m'a traversé en le lisant. Qnelle misère et quelle infirmité que la nôtre ! Comme tout s'échappe de nos doigts et se brise ! Ces deux galopins ouvrent un abîme sur notre fragilité et notre néant.

La seule critique que je ferai à M. Huysmans, c'est un abus de mots rares qui enlèvent par moments à ses meilleures analyses leur air vécu. Ces mots dominent surtout dans la première moitié du livre. Aussi je préfère de beaucoup la seconde, qui est plus simple et plus humaine. M. Huysmans a un style merveilleux de couleur et de relief. Il évoque les choses et les êtres avec une intensité de vie admirable. C'est même là sa qualité maîtresse. J'espère qu'on ne le traitera pas de photographe, bien que ses peintures soient très exactes. Les gens qui ont fait la naïve découverte que le naturalisme n'était autre chose que de la photographie, comprendront peut-être cette fois que, tout en nous piquant de réalité absolue, nous entendons souffler la vie à nos reproductions. De là le style personnel, qui est la vie des livres. Si nous refusons l'imagination, dans le sens d'invention surajoutée au vrai, nous mettons toutes nos forces créatrices à donner au vrai sa vie propre, et la besogne n'est pas si commode, puisqu'il y a si peu de romanciers qui aient ce don de la vie.

Je signale des merveilles de description, dans *les Sœurs Vatard :* la rue de Sèvres, la rue de la Gaieté, tout ce quartier de Montrouge si caractéristique, l'atelier de brochure, un bal de barrière, une foire au pain d'épices, des échappées sur une gare où manœuvrent des locomotives. Le cadre a la même vérité que les personnages.

Evidemment, on va prétendre que M. Huysmans insulte le peuple. Je connais l'école politique qui spécule sur le mensonge, ces hommes qui encensent l'ouvrier pour lui voler son vote, qui vivent des plaies auxquelles ils ne veulent pas qu'on touche. Et pourquoi donc ne ferions-nous pas le plein jour, pourquoi n'assainirions-nous pas nos faubourgs à coup de pioche, en y faisant entrer le grand air? Nous avons bien dit la vérité sur les hautes classes, nous dirons la vérité sur le peuple, pour qu'on s'épouvante, pour qu'on le plaigne et qu'on le soulage. C'est une œuvre d'hommes courageux. Oui, telle est la vérité, une grande partie du peuple est ainsi. Et tous le savent bien ; ils mentent par intérêt de boutique, voilà tout. Mais notre mépris est encore plus haut que leur hypocrisie.

Je souhaite à M. Huysmans de se voir traîner dans les ruisseaux de la critique, d'être dénoncé à la police par ses confrères, d'entendre tout le troupeau des envieux et des impuissants hurler sur ses talons. C'est alors qu'il sentira sa force.

III

PAUL ALEXIS

La Fin de Lucie Pellegrin m'est dédiée, et je ne cacherai pas que l'auteur, M. Paul Alexis, est un de mes vieux amis, un garçon de grand talent que j'aime beaucoup. Voici une dizaine d'années que je l'ai vu débarquer à Paris, un beau matin, dans un de ces coups de tête littéraires qui désolent les familles. Il arrivait de cette Provence où j'ai grandi, il avait ces larges espoirs et ces belles paresses des tempéraments latins, dont le sommeil est plein de rêves de batailles et de triomphes. Le premier jour, Paris semble leur appartenir, et beaucoup s'y endorment; ils ont laissé les fenêtres ouvertes, mais le succès n'est pas entré. J'étais tranquille avec M. Paul Alexis, je savais bien qu'il aurait son heure, parce qu'il avait une nature. Et voici son premier livre; il s'est fait sans doute un peu attendre, mais il est d'une saveur qui indique l'analyste et le peintre de race. Maintenant, le pavé de Paris est à lui, il n'a plus qu'à marcher.

Les volumes de nouvelles sont bien délaissés à cette heure. Le goût n'est plus à ces courts récits, si délicats parfois, d'un art si achevé. C'est comme au théâtre, chaque débutant veut du premier coup donner sa pièce en cinq actes, sachant bien que les appétits du public vont aux gros morceaux. Si M. Paul Alexis avait dépensé dans un roman le talent qu'il vient de mettre dans les quatre nouvelles qui composent son volume, nul doute que le succès aurait été très grand. C'est pourquoi je veux insister sur ces nouvelles, pour qu'on les lise et qu'on en sente avec moi tout le haut mérite.

La première, celle qui a donné son titre au recueil, est certainement la meilleure, au point de vue du style et de l'arrangement artistique. C'est comme une série de petites eaux-fortes, de courts chapitres, déroulant l'agonie d'une fille qui meurt dans un dernier besoin de plaisir, au milieu des bavardages imbéciles de quatre femmes, accourues à son chevet par une curiosité de la mort. Rien de plus simple comme sujet, et rien de plus fort comme observation nette et vigoureuse. Tout un bout de notre trottoir parisien se trouve là, analysé et réduit avec un relief étonnant. La petite salle du marchand de vin où l'action se pose, la conversation des quatre femmes, avec leur curiosité qui monte, puis la scène chez Lucie, cet appartement vidé par les créanciers, tandis que la malheureuse tousse dans son lit, cette moribonde buvant un dernier verre d'absinthe et rêvant d'une dernière noce, tout ce tableau a un accent de vérité et une puissance de rendu qui en font la peinture inoubliable et définitive d'un coin de notre Paris.

Voilà la grande force du vrai. Il reste éternel. Tout document apporté est incontestable, la mode ne peut rien contre lui. Ajoutez qu'un artiste est derrière l'observateur, donnant sans cesse aux faits observés la flamme de sa nature, l'arrangement de son goût. Ce n'est point une idéalisation, une déformation, c'est une composition logique classant les faits et les faisant

valoir. L'imagination, comme je l'ai dit souvent, n'est plus ici l'invention baroque se lançant dans une fantaisie folle, mais un ressouvenir des vérités entrevues et un rapport des idées entre elles. Par exemple, l'imagination dans *la Fin de Lucie Pellegrin*, c'est cette chienne pleine qui traverse l'action et achève de mourir par terre. Toute la nouvelle est ainsi d'un art très travaillé dans une simplicité apparente.

La nouvelle qui suit, *l'Infortune de M. Fraque*, est comme le plan développé, et achevé dans certaines parties, d'un grand roman d'observation. M. Paul Alexis, qui a grandi dans une ville de province, à Aix, a évoqué les souvenirs de son enfance et nous a donné une étude très curieuse de la petite ville de Noirfond. Rien de joli et d'original comme le sujet, une histoire vraie, à peine arrangée dans les détails. Il s'agit du grand duel de M. Fraque et de sa femme, Zoé de Grandval, duel terrible où cette dernière, après avoir accablé son mari d'une série enragée d'adultères, finit par le battre définitivement, en se jetant dnas la religion et en laissant toute sa fortune à un jeune prêtre aimable, qui fait bâtir des chapelles. M. Fraque, pour se protéger, n'a d'autres ressources que de se jeter passionnément dans l'élevage des porcs et d'exagérer une surdité naissante. Plus tard, quand sa femme se livre à l'abbé de la Mole, M. Fraque se donne au pasteur protestant Menu : belle bataille de religions qui termine la nouvelle.

Nous ne sommes plus ici dans les petits tableaux parfaits de *la Fin de Lucie Pellegrin*. On sent que le souffle est venu à l'auteur. Ce sont de grands morceaux d'analyse très pénétrants, fouillant la province. L'unique défaut est, je le répète, que le sujet n'a pas été développé suffisamment partout; il y avait matière à un roman, et certaines scènes seulement ont toute la largeur voulue. Mais c'est surtout dans cette œuvre incomplète qu'on peut prévoir les belles qualités du romancier, le souffle, l'ampleur, la volonté des sujets vastes et la puissance pour les réaliser. Il est de la forte famille de Balzac, il s'attaquera certainement aux grandes analyses sociales, il ne s'attardera pas dans les tableaux exquis, des bijoux d'art, que tous les débutants finissent par réussir aujourd'hui. C'est aux puissantes études de la nature et de l'homme que va notre jeune littérature.

Avec *les Femmes du père Lefèvre*, nous revenons à ce que je nommerai la fantaisie du vrai. Mais le sujet est si joli, que cette nouvelle est peut-être la plus heureuse du livre. Imaginez un simple fait, à peine une anecdote, les étudiants d'une ville de province rêvant de donner un bal, le jeudi de la Mi-Carême, arrêtés un instant par l'absence absolue de femmes, puis sauvés par un ancien sous-officier qui se charge d'embaucher des femmes à Marseille et qui jette sur le pavé de la petite ville treize laiderons, dont la présence révolutionne les habitants. Voilà tout; ce n'est rien, et c'est d'un comique excellent, d'une ironie charmante, dans la justesse de l'observation et du rendu. Aucune exagération pour forcer le rire; à peine une moquerie qui s'égaie discrètement. Le comique est dans la vérité, dans les impatiences et les terreurs de ces jeunes gens, privés de femmes, allant vainement attendre à chaque train le père Lefèvre qui n'arrive plus, puis dans le déballage de ces dames au milieu des cris d'enthousiasme de la jeunesse, des sourds appétits des bourgeois stationnant devant le café des Quatre-Billards, du bouleversement de la ville où la queue des femmes, après le bal, s'égrène et traîne pendant des mois.

J'ai prononcé les mots de fantaisie du vrai. Nous avons, dans le courant naturaliste actuel, des poèmes de la vérité qui marquent l'époque. Ce ne sont plus des constructions absolument en l'air, des sylphes et des fées, des imaginations flottant dans un monde immatériel; ce sont des faits vrais et des créatures réelles, mais présentés dans un envolement de verve mélancolique ou railleuse, arrangés pour obtenir la plus grande somme d'effet possible, sans que l'observation et l'analyse sortent jamais de la nature. On peut même dire que toute la génération des romanciers qui procèdent aujourd'hui de Balzac et de Victor Hugo, sont ainsi des poètes de la vérité. Et je signale encore *les Femmes du père Lefèvre* comme une . de ces fantaisies charmantes, faites strictement de réalités, allumées par la flamme même de l'observation et de l'analyse.

La dernière nouvelle, *le Journal de M. Mure*, nous ramène à l'analyse sévère. Le sujet est encore des plus simples, car il s'agit ici d'une étude psychologique et physiologique. M. Mure, un magistrat de petite ville, a vu grandir Hélène, la fille du capitaine Derval. Il a été peu à peu envahi d'un amour inconscient, qu'il ne s'avouera jamais d'une façon nette; et toute sa vie va se passer à ne pas posséder cette femme, que d'autres posséderont devant lui, indéfiniment. D'abord, il la marie à un substitut imbécile, M. Moreau; ensuite, il a la douleur de la voir s'enfuir en compagnie d'un M. de Vandeuilles, avec qui elle va se réfugier à Paris; puis, elle tombe plus bas, jusqu'au ruisseau, il la retrouve aux bras du saltimbanque Fernand; enfin, il la réconcilie avec son mari, il s'endort dans la joie dernière de son retour et de son triomphe, au milieu de la société de la petite ville qu'elle a scandalisée autrefois. Ce pauvre M. Mure est un avortement perpétuel. C'est comme une étude de la paternité dans l'amour. Il fait le bonheur des autres, sans jamais se satisfaire lui-même; et là se trouve la grande originalité de l'œuvre, une analyse d'une délicatesse infinie, le plaisir de travailler à la félicité d'Hélène, attristé par la jalousie de la savoir à d'autres, toutes sortes de demi-aveux, d'abnégations et de regrets, une pudeur exquise troublée par un désir persistant, jusque dans la vieillesse, puis une résignation finale avec des contentements solitaires. Il y a là une création très personnelle.

Cette dernière nouvelle est un roman d'observation écourté, comme *l'Infortune de M. Fraque*. Seulement, elle est plus nue encore et d'une conception beaucoup plus large, selon moi, En ce moment, l'évolution qui se produit dans le roman semble le porter surtout à cette simplicité de la vie quotidienne, à l'étude de l'avortement humain, si magnifiquement analysé par Gustave Flaubert dans *l'Education sentimentale*. C est une réaction fatale contre les exagérations passionnées du romantisme; on se jette dans le train banal de l'existence, on montre le vide et

le triste de toutes choses, pour protester contre les apothéoses creuses et les grands sentiments faux des œuvres romantiques. Cela est excellent, car c'est par là que nous retournons à un art simple et vrai, à des sentiments humains et à une langue logique. Je parle ici de méthode, de voie bonne et mauvaise, en sous-entendant toujours la question du tempérament.

Voilà donc le livre de M. Paul Alexis. On va le classer d'un mot : c'est l'œuvre d'un jeune naturaliste, d'un de ces affreux naturalistes qui ne respectent rien et qui se copient les uns les autres. La critique courante, dans sa hâte et son insouciance du juste et du vrai, répète ainsi des jugements tout faits, radicalement faux. La vérité est que les quelques jeunes romanciers que l'on croit écraser sous l'épithète commune de naturalistes, ont précisément les tempéraments les plus opposés qu'on puisse voir ; pas un n'apporte la même personnalité, pas un ne regarde l'humanité sous le même angle, et l'on en fait des disciples fervents d'une même religion, avec cette belle inintelligence qui distingue notre triste critique actuelle. Un jour, sans doute, j'étudierai ces romanciers pour marquer leur dissemblance, car depuis longtemps j'enrage de voir le gâchis des jugements qu'on porte sur eux. Mais, à cette heure, il ne s'agit que de l'auteur de *la Fin de Lucie Pellegrin*.

M. Alexis est avant tout un sensitif. Chez lui, l'analyse procède par la sensation. Il a besoin de voir pour savoir, d'être remué pour peindre. Son livre entier est fait de souvenirs. Il conte des histoires qui se sont passées autour de lui, en les modifiant à peine. Evidemment, il lui faut travailler sur la nature, il ne dissèque bien que les gens qu'il a connus et fréquentés ; alors, il arrive à des nuances très fines, très délicates. Je ne crois pas qu'il mette jamais debout de grandes figures typiques, tirées de son cerveau ; mais il emploiera avec une véritable puissance de pénétration les documents que la vie lui fournira.

Ajoutez qu'il est artiste, j'entends homme de style et de symétrie latine. Le travail a beau lui être pénible, il ne peut lâcher complètement sa phrase, et il renonce difficilement à un effet. Dans *le Journal de M. Mure*, la dernière nouvelle écrite, la plus large de conception et de facture, il y a un art très compliqué d'arrangement, sous l'apparente confusion de ces notes courtes ou longues, jetées sur le papier à toutes les heures et à toutes les dates. Comme je l'ai dit, ce n'est plus de la composition, c'est du classement. Mais le tempérament de l'écrivain ne s'en affirme pas moins par la sensation très vive des faits et la mise en œuvre des observations recueillies.

Il faut que M. Paul Alexis fasse un roman, car il étouffe dans la nouvelle, il a le souffle des œuvres vastes. Les crudités et les cruautés d'analyse de son premier livre fâcheront peut-être beaucoup de monde ; mais je suis certain que tous sentiront là des reins solides et une originalité qui s'impose déjà avec puissance.

LES DOCUMENTS HUMAINS

Dans l'étude que j'ai consacrée au remarquable roman de M. Huysmans : *les Sœurs Vatard*, j'ai écrit cette phrase : « On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées. » Certes, je ne me doutais guère que cette phrase allait scandaliser beaucoup de mes confrères. Les uns se sont fâchés, les autres se sont moqués ; tous m'ont accusé de nier l'imagination, de tuer l'invention, de poser comme une règle que le roman doit être banal et vulgaire.

Ce qui me stupéfie toujours, c'est la façon dont on me lit. Depuis plus de dix ans, je répète les mêmes choses, et je dois vraiment m'exprimer bien mal, car ils sont encore rares ceux qui consentent à lire « blanc » quand j'écrit « blanc ». Quatre-vingt-dix-neuf personnes sur cent s'obstinent à lire « noir ». Je ne prononcerai pas les gros mots de bêtise et de mauvaise foi. Mettons qu'il y ait là un phénomène de la vue.

Par exemple, dit-on assez de sottises sur ce pauvre naturalisme? Si je réunissais tout ce qu'on publie sur la question, j'élèverais un monument à l'imbécillité humaine. Ecoutez tout ce monde : « Ah ! oui, les naturalistes, ces gens qui ont des mains sales, qui veulent que tous les romans soient écrits en argot et qui choisissent de parti pris les sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux. » Mais pas du tout, vous mentez ! Vous faites misérablement du naturalisme une question de rhétorique, lorsque je me suis toujours efforcé d'en faire une question de méthode. J'ai appelé naturalisme le large mouvement analytique et expérimental qui est parti du dix-huitième siècle et qui s'élargit si magnifiquement dans le nôtre. Il est stupide de prétendre que je rétrécis l'horizon, que je relègue la littérature dans nos faubourgs, que je la réduis à l'ordure de la langue, lorsque au contraire je montre le domaine littéraire s'étendant de plus en plus, se confondant avec le domaine des sciences.

L'Assommoir, toujours *l'Assommoir !* On veut faire de ce livre je ne sais quel Evangile absurbe. Eh ! j'ai écrit dix romans avant celui-là, j'en écrirai dix autres. J'ai pris pour sujet la société tout entière ; j'ai promené déjà mes personnages dans vingt mondes différents, jusque dans le monde du rêve. Ne dites donc pas que j'ai l'idiote prétention de ne peindre que le ruisseau. Ayez des yeux, voyez clair. Cela ne demande pas même de l'intelligence ; il suffit de constater des faits. Et surtout ne m'accusez

pas d'inventer une religion littéraire, parce que ce n'est pas vrai, parce que je suis simplement un critique étudiant son époque, remontant jusqu'au siècle dernier pour chercher les sources de Balzac, et descendant jusqu'à nos jours pour dire où en est le mouvement que l'auteur de *la Comédie humaine* a déterminé dans notre littérature. Toute ma besogne est là. Le naturalisme ne m'appartient pas, il appartient au siècle. Il agit dans la société, dans les sciences, dans les lettres et les arts, dans la politique. Il est la force de notre âge.

Me suis-je fait comprendre, cette fois? Enfermera-t-on encore le naturalisme dans les quatre murs du lavoir de l'Ambigu? A la fin, c'est irritant.

Je me fâche, et j'ai tort. Je reviens à l'imagination dans le roman. L'idée que le roman tend à devenir une simple monographie, une page d'existence, le récit d'un fait unique, a paru monstrueuse et révolutionnaire. Il faut en vérité que nos conteurs, avec les complications de leurs histoires à dormir debout, aient bien troublé les cervelles. Sans remonter à *la Nouvelle Héloïse*, à *Werther*, à *René*, qui ne sont que des analyses d'un fait psychologique, je citerai surtout MM. de Goncourt, dont *Manette Salomon* et *Madame Gervaisais*, deux romans publiés il y a dix ans, n'offrent aucun intérêt d'intrigue et vivent uniquement de l'étude d'un milieu et d'un personnage.

Précisément, M. Edmond de Goncourt va publier une œuvre nouvelle : *les Frères Zemganno*. C'est l'histoire de deux clowns. D'ailleurs, pour qu'on ne me soupçonne pas d'analyser le livre à mon point de vue, je préfère en prendre le compte rendu dans un charmant article que M. Alphonse Daudet vient de publier.

« La trame, dit-il, en est simple : une existence toute vouée à l'art et à l'amitié. L'aîné devenu à la fois le père et le maître du plus jeune. La vie s'agrandissant, des tours nouveaux qui étonnent Paris, la fortune, presque la gloire. Puis, un jour, la rancune d'une écuyère faisant rater le tour et jetant sur le sable du cirque le plus jeune frère, les cuisses brisées, et l'aîné, non sans regret et sans amertume, renonçant à l'art et jurant à l'infirme, pour apaiser ses inquiétudes maladives, que, ni avec un autre ni tout seul, plus jamais il ne *travaillerait*... Pas de dénouement d'ailleurs : ces réalités n'en ont guère. »

Voilà qui est excellemment résumé. Je n'ai pas dit autre chose pour *les Sœurs Vatard*, de M. Huysmans. J'avoue même, aujourd'hui, que je songeais aux œuvres de MM. de Goncourt, en écrivant ma phrase sur les tendances que les romanciers paraissent avoir à simplifier de plus en plus l'intrigue, à supprimer les coups de théâtre des dénouements, à ne donner aux lecteurs que leurs notes sur la vie, sans les relier par un arrangement quelconque. Personnellement, j'ajouterai que je suis pour les études plus complètes, embrassant des ensembles de documents humains plus vastes; sans conclure, on peut, selon moi, épuiser une matière. Je ne faisais donc que constater un fait. Et, par suite de cet étrange phénomène de la vue dont j'ai parlé, voilà qu'on a lu en toutes lettres dans mon article que je voulais supprimer l'imagination et faire de la banalité la règle des romans.

Il faudrait s'entendre, avant tout, sur les mots d'imagination et de banalité. Certes, oui, je repousse l'imagination, si l'on entend par là l'invention des faiseurs de romans-feuilletons, que ces faiseurs aient même le génie du genre, et qu'ils s'appellent Alexandre Dumas et Eugène Sue. Rien n'est plus monotone, en somme, que leurs aventures. Ils ont une ou deux douzaines de combinaisons dramatiques qui reviennent toujours. C'est un théâtre mécanique dont ils tournent la manivelle dans la coulisse; les mêmes personnages reparaissent périodiquement, sous d'autres noms et sous d'autres costumes. Je ne parle pas du néant de tout cela. Au fond de ces longs récits, il n'y a que du vide. On les lit comme on joue au tonneau, pour tuer une heure.

L'imagination, la faculté d'imaginer n'est pas toute là. Elle n'a là qu'un emploi très grossier. Inventer un conte de toutes pièces, le pousser jusqu'aux dernières limites de la vraisemblance, intéresser par des complications incroyables, rien de plus aisé, rien de plus à la portée de tout le monde. Prenez au contraire des faits vrais que vous avez observés autour de vous, classez-les d'après un ordre logique, comblez les trous par l'intuition, obtenez ce merveilleux résultat de donner la vie à des documents humains, une vie propre et complète, adaptée à un milieu, et vous aurez exercé dans un ordre supérieur vos facultés d'imaginer. Eh bien! notre roman naturaliste est justement le produit de ce classement des notes et de l'intuition qui les complète. Voyez, dans Balzac, *la Femme de trente ans* et *Eugénie Grandet*. Un romancier quelconque aurait pu signer *la Femme de trente ans*, tandis qu'il fallait un romancier naturaliste pour écrire *Eugénie Grandet*. C'est que le premier de ces romans est inventé, tandis que l'autre est vu et deviné.

Je passe au reproche de la banalité. C'est d'abord ici une question d'appréciation. Il est difficile de spécifier ce qui est banal. On répondra que ce qu'on voit tous les jours est banal; et si, en le voyant tous les jours, on ne l'a jamais regardé, et si on en tire des vérités superbes et inconnues! C'est l'histoire même du grand mouvement scientifique au dix-huitième siècle. Personne ne s'était avisé d'analyser l'air, parce que l'air était banal; Gay-Lussac l'analysa et fonda la chimie moderne. Nous sommes donc accusés de banalité, parce que nous reprenons l'étude de la vérité au commencement, à la nature et à l'homme. Mais il y a ensuite la question de la forme. Dire, bon Dieu! que des gens ont accusé M. Huysmans d'être banal! Eh! il y a en lui un poète outré, un coloriste de l'école hollandaise lâché en pleine débauche de tons violents. C'est même là ce que je lui reproche. Si celui-là est banal comme écrivain, ce seront donc les romanciers de la *Revue des Deux Mondes* qu'on accusera de faire des orgies de style. Hélas! non, le roman naturaliste contemporain n'est pas banal; il ne l'est pas assez, et je m'en suis même plaint; mais on ne m'a pas compris, comme d'habitude. L'idée que je pouvais être un classique a fait beaucoup rire.

Je voudrais pourtant qu'on cessât de me prêter des opinions qui ne sont pas les miennes.

Je n'érige pas la banalité en règle, je ne refuse pas l'imagination, surtout la déduction, qui en est la forme la plus élevée et la plus forte. C'est comme l'horreur de la poésie qu'on me prête; ai-je jamais écrit deux lignes qui aient la bêtise de réclamer la suppression des poètes? Où et quand m'a-t-on surpris en train de boucher le ciel de la fantaisie, de nier chez l'homme le besoin de mentir, d'idéaliser, d'échapper au réel. J'accepte tout l'homme, seulement je l'explique par la science. J'ai dit vingt fois qu'il me déplaisait d'être trompé, pas davantage.

Vous êtes un fantaisiste au théâtre, un poète, faites-moi des féeries, j'y prendrai le plus grand plaisir. Mais si, dans un drame, dans une comédie, vous prétendez me donner des hommes et que vos hommes soient des pantins, je me fâche. De même dans le roman; écrivez franchement des poèmes, si vous éprouvez un jour le besoin d'idéaliser; ne me donnez pas des histoires grotesques et impossibles, en voulant me faire croire que cela s'est passé ainsi. Pas d'œuvres bâtardes et hypocrites, voilà tout. Pas de mélange inacceptable, pas de monstres moitié réels et moitié fabuleux; pas de prétention à conclure sur des mensonges, dans une pensée morale et patriotique. Ou vous êtes un observateur qui rassemblez des documents humains, ou vous êtes un poète qui me contez vos rêves, et je ne vous demande que du génie pour vous admirer. J'ajoute que l'évolution contemporaine s'opère évidemment en faveur de l'observateur, du romancier naturaliste, et j'explique cela par des raisons sociales et scientifiques. Mais j'accepte tout, je suis heureux de tout, parce que j'aime la vie en savant qui la note au jour le jour.

Ainsi, par exemple, M. Edmond de Goncourt, dans *les Frères Zemganno*, a eu le caprice original de sortir de la réalité immédiate pour entrer dans le domaine du rêve. Après le roman technique de *la Fille Elisa*, il a voulu montrer qu'il pouvait échapper à l'observation exacte. Son nouveau livre est de la psychologie poétique, si l'on me permet ce terme. Eh bien! rien de mieux, j'approuve cette tentative. Il sera curieux de savoir comment l'un des auteurs de *Germinie Lacerteux* pense et écrit en prose de poète. Les bourgeois honnêtes que *la Fille Elisa* a effarés, verront que, lorsque nous le voulons, nous faisons pleurer les femmes et rêver les jeunes filles. Est-ce que l'ignoble auteur de *l'Assommoir* n'a pas écrit la deuxième partie de *la Faute de l'abbé Mouret*, une idylle adamique, une sorte de symbole, des amours idéales dans un jardin qui n'existe pas?

Il y a bientôt quatorze ans, en 1865, j'ai été le seul critique qui ait osé appeler *Germinie Lacerteux* un chef-d'œuvre. Aujourd'hui, j'annonce la prochaine apparition des *Frères Zemganno* comme le grand événement littéraire de la saison. Mais je ne veux pas qu'on se serve de ce dernier livre pour attaquer le premier. Je vais plus loin. Qu'on lise *les Frères Zemganno* et *les Sœurs Vatard* : il n'y a entre ces deux productions que la différence de l'œuvre d'un maître à l'œuvre d'un débutant. Je les aime parce qu'elles partent toutes deux de la même méthode littéraire : l'une dans le rêve, l'autre dans la réalité, et qu'elles ont toutes deux la vie du style.

LES FRÈRES ZEMGANNO

I

LA PRÉFACE

Je m'arrêterai d'abord à la préface dont l'auteur a fait précéder son œuvre. Cette préface, qui a l'importance d'un manifeste, est excellente. Seulement, comme elle m'a paru un peu succincte, je vais me permettre de la commenter ici. Je veux, en développant les idées qu'elle contient, éviter que le public donne aux opinions exprimées par M. de Goncourt un sens qui n'a jamais été certainement dans sa pensée.

La thèse soutenue par l'auteur est que le triomphe décisif de la formule naturaliste aura lieu lorsqu'on appliquera cette formule à l'étude des hautes classes de la société. Je cite : « On peut publier des *Assommoirs* et des *Germinie Lacerteux*, et agiter, et remuer, et passionner une partie du public. Oui, mais pour moi les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'étude d'après nature en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami M. Zola et peut-être moi-même avons apportée dans la peinture du bas de la société sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction, — ce jour-là seulement, le classicisme et sa queue seront tués. »

On ne saurait mieux dire. J'ai exprimé ces idées cent fois. Je me suis exténué à répéter que le naturalisme était une formule, et non une rhétorique, qu'il ne consistait pas dans une certaine langue, mais dans la méthode scientifique appliquée aux milieux et aux personnages. Dès lors, il devient évident que le naturalisme ne tient pas au choix des sujets; de même que le savant applique sa loupe d'observation sur la rose comme sur l'ortie, le romancier naturaliste a pour champ d'observation la société entière, depuis le salon jusqu'au bouge. Les imbéciles seuls font du naturalisme la rhétorique de l'égoût. M. Edmond de Goncourt exprime d'une

façon excellente cette pensée très fine que, pour un certain public prévenu, léger, inintelligent si l'on veut, la formule naturaliste ne sera acceptée que lorsque ce public s'apercevra, par des exemples, qu'il s'agit d'une formule, d'une méthode générale, s'appliquant aussi bien aux duchesses qu'aux filles.

Du reste, M. de Goncourt complète et explique sa pensée, en ajoutant que le naturalisme « n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue ; il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture artiste ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches ; mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur. »

Voilà qui est très net. On affecte de ne voir que nos brutalités, on feint d'être convaincu que nous nous enfermons dans l'horrible, et c'est là une tactique d'adversaires de mauvaise foi. Nous voulons le monde entier, nous entendons soumettre à notre analyse la beauté comme la laideur. J'ajouterai que M. de Goncourt aurait pu être un peu moins modeste pour nous. Pourquoi semble-t-il laisser croire que nous avons peint uniquement la laideur? Pourquoi ne nous montre-t-il pas menant la même besogne dans tous les milieux, dans toutes les classes à la fois? Nos adversaires seuls jouent ce vilain jeu de ne parler que des *Germinie Lacerteux* et des *Assommoirs*, en faisant le silence sur nos autres œuvres. Il faut protester, il faut montrer l'ensemble de nos efforts. Je ne parlerai pas de moi, je ne rappellerai pas que j'ai entrepris, dans une série de romans, le tableau de toute une époque ; je ne ferai pas remarquer que *l'Assommoir* restera comme une note unique, au milieu de vingt autres volumes, et je me contenterai de citer *la Curée*, où j'ai déjà tâché de peindre un petit coin de ce qui est « joli » et de ce qui « sent bon ». Mais j'insisterai sur le cas de M. de Goncourt lui-même, et j'aurai de l'ambition pour lui, je le montrerai écrivant *Renée Mauperin* après *Germinie Lacerteux*, abordant les classes d'en haut après le peuple, et laissant un chef-d'œuvre après un chef-d'œuvre.

Quelle étude exquise et profonde que cette *Renée Mauperin!* Nous ne sommes plus dans les rudesses et les sauvageries populaires. Nous montons dans la bourgeoisie, et le milieu se complique terriblement. Je sais bien que ce n'est pas encore l'aristocratie ; mais c'est en tout cas « un milieu d'éducation et de distinction ». A cette heure, les classes sont tellement mêlées, l'aristocratie pure tient une place si restreinte dans la machine sociale, que l'étude en est d'un intérêt assez médiocre. M. de Goncourt, lorsqu'il réclame « les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches », parle évidemment de ce monde parisien si bariolé, si élégant, si moderne. Eh bien ! il a déjà donné une face de ce monde parisien, lorsqu'il a publié *Renée Mauperin*, il y a quatorze ans. On trouve là tout ce que sa modestie trop grande demande aux écrivains de talent qui viendront après lui. Pourquoi donc vouloir rester l'auteur de *la Fille Elisa* et de *Germinie Lacerteux*, lorsqu'on a écrit *Renée Mauperin* et *Manette Salomon*, cet autre chef-d'œuvre de grâce nerveuse et fière?

Il est vrai qu'il faut s'entendre. M. de Goncourt a laissé un point obscur, qu'il est nécessaire de bien établir. Il demande « une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté » ; et plus loin il ajoute que les documents humains font seuls les bons livres, « les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes » ; opinion que je défends depuis des années. Voici l'outil, la formule naturaliste que nous appliquons à tous les milieux et à tous les personnages. Dès lors, le terrible est que nous arrivons tout de suite à la bête humaine, sous l'habit noir comme sous la blouse. Voyez *Germinie Lacerteux*, l'analyse y est cruelle, car elle met à nu des plaies affreuses. Mais portez la même analyse dans une classe élevée, dans des milieux d'éducation et de distinction ; si vous dites tout, si vous allez au delà de l'épiderme, si vous exposez la nudité de l'homme et de la femme, votre analyse sera aussi cruelle là que dans le peuple, car il n'y aura qu'un changement de décor et des hypocrisies en plus. Lorsque M. de Goncourt voudra peindre un salon parisien et dire la vérité, il aura certainement de jolies descriptions à faire, des toilettes, des fleurs, des politesses, des finesses, des nuances à l'infini ; seulement, s'il déshabille ses personnages, s'il passe du salon à la chambre à coucher, s'il entre dans l'intimité, dans la vie privée et cachée de chaque jour, il lui faudra disséquer des monstruosités d'autant plus abominables qu'elles auront poussé dans un terreau plus cultivé.

Et, d'ailleurs, est-ce que *Renée Mauperin* n'est pas une preuve de ce que j'avance? Rappelez-vous Henri Mauperin, ce jeune homme, si correct, si parfaitement élevé, qui commence par coucher avec la mère pour se faire donner la fille ; c'est un monstre. Et cette fille qui sait tout, et cette mère, cette madame Bourjot qui ne veut pas vieillir et qui se cramponne à son adultère ! Tout cela est beaucoup plus sale que les débordements instinctifs et désespérés de Germinie Lacerteux, cette pauvre fille malade qui meurt du besoin d'aimer. Pourtant, M. de Goncourt a prodigué les teintes délicates dans *Renée Mauperin;* le milieu est luxueux, il sent bon ; les personnages sont bien mis, ils ne parlent pas argot et ils gardent toutes les convenances.

Voilà donc ce qu'il faut constater : notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain. En haut, en bas, nous nous heurtons à la brute. Certes, il y a des voiles plus ou moins nombreux ; mais quand nous les avons décrits les uns après les autres, et que nous levons le dernier, on voit toujours derrière plus d'ordures que de fleurs. C'est pour cela que nos livres sont si noirs, si sévères. Nous ne cherchons pas ce qui est répugnant, nous le trouvons ; et si nous voulons le cacher, il faut mentir, ou tout au moins rester incomplet. Le jour où M. de Goncourt aura le caprice d'écrire un roman sur le grand monde, où tout sera joli, où tout sentira bon, ce jour-là il devra se contenter de légers tableaux parisiens, d'esquisses de surface, d'observations prises entre deux portes. S'il descend dans la psychologie et dans la physiologie des person-

nages, s'il va plus loin que les dentelles et les bijoux, eh bien ! il écrira une œuvre qui empoisonnera les lecteurs délicats et qu'ils traiteront d'affreux mensonges, car rien ne semble moins vrai que la vérité, à mesure qu'on la cherche dans des classes plus élevées.

Une autre remarque de M. de Goncourt m'a beaucoup frappé. Il explique comment un homme du peuple est plus facile à étudier et à peindre qu'un gentilhomme. Cela est très juste. L'homme du peuple se livre tout de suite, tandis que le monsieur bien élevé se cache sous le masque épais de l'éducation. Puis, on peut marquer l'homme du peuple d'un trait plus fort; cela est amusant comme métier, on obtient des silhouettes vigoureuses, de violentes oppositions de noir et de blanc. Mais je n'admets pas qu'il y ait plus de mérite à laisser un chef-d'œuvre sur le peuple qu'un chef-d'œuvre sur l'aristocratie. L'œuvre ne se juge pas au sujet, mais au talent de l'écrivain. Quant à savoir si le modèle pose mieux ou offre plus de ressources, c'est là une question secondaire; il faut simplement que le modèle soit rendu avec génie. M. de Goncourt parle de la difficulté qu'on éprouve à saisir dans sa vérité le Parisien et la Parisienne; mais il y a une difficulté tout aussi grande à saisir le paysan. Je connais des livres très étudiés sur Paris, tandis qu'on trouve à peine çà et là quelques notes justes sur les campagnes. Tout est à étudier, voilà la vérité.

Enfin, j'arrive à la phrase capitale de la préface. M. de Goncourt explique pourquoi il a pris la parole, en disant : « Cette préface a pour but de dire aux jeunes que le succès du réalisme est là (dans la peinture des classes d'en haut), seulement là, et non plus dans le *canaille littéraire*, épuisé à l'heure qu'il est par leurs devanciers. » Je suis tout à fait du même avis; seulement, je demande à commenter la phrase comme je la comprends.

Evidemment, M. de Goncourt n'a pu dire que le peuple était désormais une matière épuisée, parce qu'il a écrit *Germinie Lacerteux*. Cela serait outrecuidant et faux. On n'épuise pas du premier coup un champ d'observations aussi vaste que le peuple. Comment ! nous avons donné droit de cité au peuple dans le domaine littéraire, et derrière nous, tout de suite, il n'y aurait plus rien à dire sur lui! Nous avons pu nous tromper, mais en tout cas nous n'avons pas tout vu !

Aussi M. de Goncourt ne parle-t-il que du « canaille littéraire ». Je ne comprends pas bien cette expression, je ne l'accepte pas pour mon compte. Elle ajoute une idée de « chic », une allure à la Gavarni aux vérités poignantes du pavé parisien, qui me paraît rapetisser beaucoup l'enquête moderne et en faire un bibelot d'étagère. Pour moi, *Germinie Lacerteux* n'est pas du « canaille littéraire »; c'est de l'humanité saignante et superbe. Je veux donc croire que, par cette expression de « canaille littéraire », M. de Goncourt entend désigner une certaine rhétorique où les mots crus sont de rigueur. Dès lors, je suis de son avis, je supplie les jeunes romanciers de se dégager de toutes les rhétoriques. La formule naturaliste est indépendante du style de l'écrivain, comme elle est indépendante des sujets choisis. Elle n'est, je le dis une fois encore, que la méthode scientifique appliquée dans les lettres.

Je reprends la conclusion de M. de Goncourt et je dis aux jeunes romanciers que le succès de la formule n'est pas en effet dans l'imitation des procédés littéraires de leurs devanciers, mais dans l'application à tous les sujets de la méthode scientifique du siècle. J'ajoute qu'il n'y a pas de sujets épuisés, que les procédés littéraires seuls s'épuisent. M. de Goncourt, avec raison, ne veut pas d'élèves. Mais qu'il se rassure, il n'en aura pas; je veux dire que les simples imitateurs mourront vite, tandis que les nouveaux venus, qui apportent un tempérament, se dégageront bientôt de certains ressouvenirs fatals. Il ne faut pas juger définitivement des écrivains sur leurs débuts; il est préférable de les aider à affirmer leur originalité, que la foule ne voit pas, mais qui souvent est très réelle. Nous ne voulons plus de maîtres, nous ne voulons plus d'école. Ce qui nous groupe, c'est une méthode commune d'observation et d'expérience.

Je vais plus loin, je supplie les jeunes romanciers de faire une réaction contre nous. Qu'ils nous laissent patauger dans « l'écriture artiste », selon l'heureuse expression de M. de Goncourt, et qu'ils tâchent d'avoir un style fort, solide, simple, humain. Tous nos marivaudages, toutes nos quintessences de forme ne valent pas un mot juste mis en sa place. Voilà ce que je sens, et voilà ce que je voudrais, si je le pouvais. Mais j'ai grand'peur d'avoir trop trempé, pour ma part, dans la mixture romantique; je suis né trop tôt. Si j'ai parfois des colères contre le romantisme, c'est que je le hais pour toute la fausse éducation littéraire qu'il m'a donnée. J'en suis, et j'en enrage.

Je reviens à M. de Goncourt, et je trouve justement dans *les Frères Zemganno*, une dernière preuve de la nécessité de mentir, lorsqu'on veut se consoler et consoler les autres. Il dit que son nouveau roman est une tentative « dans une réalité poétique »; et il ajoute : « Cette année, je me suis trouvé dans une de ces heures de la vie, vieillissantes, maladives, lâches devant le travail poignant et angoisseux de mes autres livres, en un état de l'âme où la vérité trop vraie m'était antipathique à moi aussi ! — et j'ai fait cette fois de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir. » C'est là ce que j'aurais pu écrire moi-même en tête de *la Faute de l'abbé Mouret*. Chacun a de ces heures lâches dans sa vie d'écrivain. Je souhaite que M. de Goncourt écrive le roman mondain qu'il annonce. Il ne décidera pas par là la victoire du naturalisme, car cette victoire il l'a déjà gagnée, et un des premiers, dans toutes les classes. Même il se trompe, s'il croit qu'il gagnera des sympathies en portant son scalpel dans des organismes plus compliqués et d'une corruption plus savante. On l'accusera simplement d'insulter l'aristocratie comme on nous a accusés d'avoir insulté le peuple. Ou bien, c'est qu'il aura fait de l'imagination dans du rêve.

Quant à moi, je ne souhaite plus qu'un triomphe pour le naturalisme, la réaction contre nos procédés littéraires. Quand on aura mis de côté nos phrases qui compromettent la formule scientifique, quand on appliquera cette formule à

l'étude de tous les milieux et de tous les personnages, sans le tralala de notre queue romantique, on écrira des œuvres vraies, solides et durables.

II

LE LIVRE

Voici d'abord le sujet, brièvement.

Deux frères, Gianni et Nello, grandissent dans une troupe de saltimbanques dont leur père, l'Italien Bescapé, est le directeur, et qui bat les villages et les petites villes de France. La mère, une Bohémienne, meurt la première, dans le regret de sa race et de son pays. Le père, à son tour, s'en va. Alors, les deux frères, pris d'ambition, vendent leur matériel roulant, courent quelques années l'Angleterre, où ils sont engagés comme clowns dans plusieurs cirques. Puis, ils finissent par revenir débuter au cirque de Paris, le but de leurs secrets désirs. Gianni, depuis longtemps, cherche un tour qui doit rendre leur nom célèbre. Il le trouve enfin, ils vont l'exécuter pour la première fois devant le public, lorsqu'une écuyère, dédaignée par Nello, se venge en faisant faire à celui-ci une chute affreuse. Il se casse les deux jambes, il ne peut plus travailler, et Gianni le voit tellement souffrir d'une étrange jalousie, lorsque lui-même touche un trapèze, qu'il renonce de son côté à son art. C'est le dénouement.

Dernièrement, lorsque j'ai constaté que le roman contemporain tendait à simplifier de plus en plus l'action, à se contenter d'un fait, en dehors des imaginations compliquées de nos conteurs, on s'est moqué et l'on m'a même injurié, comme il sied quand on s'adresse à ma personne, en disant que si je voulais supprimer l'invention dans le roman, c'était que je manquais d'invention dans mes œuvres. D'abord je n'ai pas la sottise de vouloir supprimer quelque chose, je ne suis qu'un critique dont l'unique besogne est de dresser des procès-verbaux. Ensuite, je parlais sur des preuves. Voici, par exemple, *les Frères Zemganno*, qui m'apportent une preuve très caractéristique.

Remarquez que M. de Goncourt, cette fois, ne s'est pas enfermé dans une analyse strictement exacte. Comme il le dit lui-même, il a fait « de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir ». Puisqu'on nous demande de l'imagination, en voici. Seulement, voyons un peu ce que devient l'imagination entre les mains d'un romancier naturaliste, le jour où il a le caprice de ne pas serrer de si près la réalité.

Évidemment, M. de Goncourt n'a pas exercé cette imagination dans les faits. Il est impossible de charpenter un drame plus simple. Il n'y a là qu'une péripétie, la vengeance de l'écuyère, substituant un tonneau de bois au tonneau de toile que Nello doit traverser, et amenant ainsi sa chute. Et encore cette péripétie ne tient-elle qu'une toute petite place dans le volume. On sent que l'auteur en a eu besoin, mais qu'il la dédaigne. Il passe vivement, et il prolonge le dénouement; il s'attarde sur la situation obtenue, dès que Nello est blessé. Donc, lorsque M. de Goncourt parle d'imagination, il n'entend pas ce que la critique courante entend par ce mot, l'imagination à l'Alexandre Dumas et à l'Eugène Sue; il entend un arrangement poétique particulier, une rêverie personnelle, faite en face du vrai, mais basée quand même sur le vrai.

Rien de plus typique, je le répète, que *les Frères Zemganno* à ce point de vue. Tous les faits qui s'y passent sont des faits scrupuleusement pris dans la réalité. L'auteur n'invente pas une intrigue; l'histoire la plus banale lui suffit pour mettre debout ses héros; les personnages secondaires se mêlent à peine à l'action; c'est une matière à analyse qu'il lui faut, et non les éléments symétriques et opposés d'un drame. Seulement, quand il a devant lui cette matière à analyse, quand il possède la somme voulue de documents humains, il lâche la bride à son rêve; il bâtit sur ces documents le poème qui lui plaît En un mot, la besogne de l'imagination n'est pas ici dans les événements, dans les personnages, mais dans l'analyse déviée et symbolisée des événements et des personnages.

Ainsi, il est évident que Gianni et Nello ne font rien que des clowns ne pourraient faire. Ils sont construits d'après des documents exacts. Mais ils s'idéalisent, ils tournent au symbole. Dans leur milieu, d'ordinaire, les choses ne se passent point avec un raffinement de sensations pareil. Ce sont là des esprits trop fins, dans des corps trop forts. M. de Goncourt a enlevé ces clowns de la matérialité des exercices violents, pour les mettre dans une sensibilité nerveuse exquise. Remarquez que je nie point la réalité de l'histoire; des brutes pourraient avoir ces aventures et ressentir ces sensations; seulement, des brutes les sentiraient autrement, plus confusément. En un mot, en lisant *les Frères Zemganno*, on entend tout de suite que l'œuvre ne sonne pas la vérité exacte; elle sonne la vérité transformée par l'imagination de l'auteur.

Ce que je dis pour les deux principaux personnages, je pourrais le dire pour les personnages moins importants. Je le dirais aussi pour les milieux. Ces êtres et ces choses tiennent à la réalité par leur base, mais ils s'affinent ensuite; ils entrent dans ce que M. de Goncourt a très heureusement nommé « une réalité poétique ». Il faut donc, je le répète encore, faire une différence profonde entre l'imagination des conteurs, qui bouleverse les faits, et l'imagination des romanciers naturalistes, qui part des faits. C'est là de la réalité poétique, c'est-à-dire de la réalité acceptée, puis traitée en poème.

Certes, cette imagination-là, nous ne la condamnons pas. Elle est une échappée fatale, un délassement aux amertumes du vrai, un caprice d'écrivain que tourmentent les vérités qui lui échappent. Le naturalisme ne restreint pas l'horizon, comme on le dit faussement. Il est la nature et l'homme dans leur universalité, avec leur connu et leur inconnu. Le jour où il s'échappe de la formule scientifique, il ne fait que l'école buissonnière dans des vérités qui ne sont point démontrées.

D'ailleurs, la question de méthode domine tout. Lorsque M. de Goncourt, lorsque d'autres romanciers naturalistes surajoutent leur fan-

taisie au vrai, ils gardent leur méthode d'analyse, ils prolongent leur observation au delà de ce qui est. Cela devient un poème, mais cela reste une œuvre de logique. Ils avouent, en outre, que leurs pieds ne posent plus sur la terre; ils n'entendent pas donner leur œuvre comme une œuvre de vérité; au contraire, ils avertissent le public de l'instant précis où ils entrent dans le rêve, ce qui est tout au moins de la bonne foi.

Maintenant, pour revenir aux *Frères Zemganno*, il serait très facile d'expliquer comment cette œuvre a germé dans l'esprit de M. de Goncourt. Il a eu le besoin, à un moment de sa vie, de symboliser le lien puissant qui les a unis, son frère et lui-même, dans une intimité et une collaboration de toutes les heures. Reculant devant une autobiographie, cherchant simplement un cadre pour y mettre ses souvenirs, il s'est dit certainement que deux gymnastes, deux frères qui risquent leur vie ensemble, qui s'identifient autant dans leur chair que dans leur intelligence, matérialiseraient d'une façon puissante et originale les deux êtres fondus en un seul dont il voulait analyser les sentiments. Mais, d'un autre côté, par une délicatesse qui s'explique, il a reculé devant le milieu brutal des cirques, devant certaines laideurs et certaines monstruosités des personnages qu'il choisissait. *Les Frères Zemganno* sont donc là dans une idée littéraire matérialisée, puis idéalisée.

Le résultat a été une œuvre très émue et d'une étrangeté saisissante. Comme je l'ai dit, on sent bientôt qu'on n'est pas dans le monde réel; mais, sous le caprice du symbole, il y a là toute une humanité saignante. Je signalerai les morceaux d'analyse qui m'ont frappé : l'enfance des deux frères, leur tendresse qui grandit, leur mutuelle absorption qui commence; puis, plus tard, leurs deux corps qui ne font plus qu'un corps dans les dangers qu'ils affrontent, cette parfaite union de deux gymnastes entrant de plus en plus l'un dans l'autre, ayant une vie commune; et enfin, lorsque Nello ne peut plus travailler, sa colère à la pensée que son frère travaillerait sans lui, sa jalousie de femme heureuse de savoir que l'être aimé n'aimera jamais ailleurs, ses exigences qui font que les frères Zemganno meurent tous les deux, du moment où l'un est mort pour le Cirque. Ce sont là les pages qui donnent à l'œuvre une vie intense, une vie vécue, en dehors de la réalité des personnages et du milieu. Le document humain est ici si touchant que sa puissance agit même sous le voile poétique.

Dans les descriptions pures, M. de Goncourt a gardé sa touche si exacte et si fine. Il y a, en ce genre, une merveille au début du livre : un paysage à l'heure où le crépuscule tombe, avec une petite ville dont les réverbères s'allument à l'horizon. Je citerai aussi la description du Cirque, le soir où Nello se casse les jambes; le silence du public, après la chute, est superbe d'effet. Et que d'épisodes merveilleux, la mort de la Bohémienne dans la maison roulante, les représentations foraines, la soirée où Nello convalescent veut revoir le Cirque, s'asseoit aux Champs-Elysées, par une soirée pluvieuse, en face des fenêtres flamblantes, puis s'en va, silencieux, sans vouloir entrer !

Tel est ce livre. Il apporte une note nouvelle dans l'œuvre de M. de Goncourt, et il restera, par son originalité et par son émotion. L'auteur en a écrit de plus nets et de plus complets, mais il a mis dans celui-ci toutes ses larmes, toutes ses tendresses, et cela suffit souvent pour rendre une œuvre immortelle.

DE LA MORALITÉ

Un de mes bons amis avait un roman en cours de publication dans un journal. Le rédacteur en chef le fait appeler un soir et lui parle avec indignation d'un alinéa qui devait passer dans le feuilleton du lendemain; je ne sais plus, les amoureux s'y conduisaient mal, il y avait par là un baiser trop tendre. Mon ami, très rouge, honteux d'avoir révolté la pudeur de toute une rédaction, consentit à supprimer l'alinéa. Le lendemain, quelle ne fut pas la stupeur du brave garçon, en lisant à la troisième page du journal, dans ce numéro qu'on l'avait forcé à expurger, le compte rendu très long et très détaillé d'une abominable affaire criminelle, telle qu'une imagination romantique peut seule en rêver. Un père, après avoir eu un enfant de sa fille, l'avait fait bouillir dans une marmite, pour le mieux anéantir; et aucune horreur n'était épargnée, ni l'histoire de l'accouplement monstrueux, ni les circonstances de l'abominable cuisine.

Eh bien ! je déclare ne pas comprendre. La question se pose ainsi : comment les journaux, si pudibonds à leur rez-de-chaussée, sont-ils si malpropres à leur troisième page? Je n'entre pas dans la discussion littéraire de l'imagination et de la réalité, j'examine seulement un fait, je dis qu'il y a un manque absolu de logique à parler de la dignité du journal, du respect dû aux familles, si après avoir fait la police du roman, on publie sans hésitation toutes les infamies des tribunaux. Pourquoi exiger là un mensonge couleur de rose et accepter ici les férocités de l'existence?

Depuis longtemps, je veux faire une étude, et j'ai commencé un dossier. Mon idée est simple : je coupe dans les journaux les plus répandus, ceux qui se piquent d'être lus par les mères et les filles, les épisodes épouvantables, les détails des crimes et des procès qui mettent cyniquement à nu toute l'ordure de l'homme; puis, je me propose, un jour, lorsque j'aurai un joli petit recueil de ces saletés, de publier le dossier, en me contentant d'imprimer, après chaque extrait, le nom et la date du journal. Quand ce travail



Réalisme !

sera fait, nous verrons de quel air digne les directeurs parleront de leurs abonnés, à la moindre audace d'analyse d'un romancier moraliste.

Et croyez que mon dossier sera riche. J'ai déjà l'histoire du père et de la fille faisant cuire leur fruit incestueux; j'ai l'aventure de la vieille femme jetée à l'eau et retirée trois fois par son meurtrier, pour le plaisir; j'ai l'autre vieille femme tuée par deux jolis garçons, après une orgie dont l'autopsie a révélé les gaietés; j'ai Ménesclou, avec sa chemise tachée de sang et d'autre chose; sans compter toutes sortes d'affaires drôles, les séparations de corps, les procès en adultère, les filles enlevées. Sans doute, les journaux ne font ni les vices ni les crimes; ils se contentent de les raconter, mais en termes si clairs, avec des périphrases qui aggravent l'obscénité à un tel point, qu'ils sont vraiment bien venus de nous disputer ensuite la liberté de tout dire. Eh! quand on a décrit, avec les raffinements du reportage, la pissotière de M. de Germiny, on n'a plus le droit d'empêcher les amoureux de nos romans de s'aimer librement sous le clair soleil!

Je sais bien ce que répondront les directeurs. Ce sont, pour la plupart, de galants hommes, aimant la gaudriole et faisant leurs farces ainsi que de simples mortels. Seulement, ils ne plaisantent pas avec l'abonné. Au fond, ils se moquent de la dignité de leur journal comme d'une guigne; ce qu'ils désirent, c'est que l'abonné soit content, et ils lui donneraient de l'arsenic, pour peu qu'il en demandât. Mettons donc, si vous voulez, que l'inconséquence vient du public; le public qui tolère l'égout sanglant des tribunaux, demande aux romans des petits oiseaux et des pâquerettes pour se consoler. C'est un contrat, ce qui scandalise à une place devient inoffensif à l'autre. Et, si l'on a le malheur de manquer à la consigne, on est un gredin, toute la presse vous traîne dans le ruisseau. Bon public!

Or, en ce moment, un procès passionne Paris. Je n'entends pas juger à mon tour les personnes mises en cause, et je ne veux même pas savoir quelle sera la décision du tribunal. Ce qui m'occupe, c'est simplement les histoires contées par les journaux, ce qu'ils impriment, le linge sale qu'ils remuent tous avec tant de complaisance. J'en parlerai comme d'un conte inventé. Admettons qu'il n'y ait personne de coupable, ni le mari, ni la femme, ni le père. Voici simplement des phrases.

Je lis dans le *Figaro* : « Madame prenait son bain en présence de son père, et elle poussait des cris de joie et de contentement. » Mon cher Hennique, vous dont *la Dévouée* a été traitée d'œuvre ordurière, vous n'avez pas encore osé risquer cette bonne fille que la présence de son bon papa excite au point de lui faire chanter *la Mère Godichon*. Vous êtes pâle, mon ami, avec la guillotinade qui termine votre roman. Que n'avez-vous mis votre héroïne et son père dans la même baignoire!

Je lis encore dans le *Figaro* : « Un valet avait vu la jeune femme assise sur un canapé, à côté de M. X..., les vêtements relevés, dans une situation inconvenante. » Bigre! cela se corse! Qu'en dites-vous mon bon Alexis? Voilà votre Lucie Pellegrin joliment enfoncée! Une fille qui meurt de la poitrine en buvant de l'absinthe, quelle panade! Parlez-moi d'une demoiselle qui partage ses jupons avec son père! Fouillez cette situation, si vous voulez qu'on vous prenne votre prochain roman dans un journal honnête.

Je lis encore dans le *Figaro:* « Un domestique n'a-t-il pas déclaré qu'il avait vu, certain jour, M. X... entrer avec sa fille dans les cabinets d'aisances, allégation qui a motivé une enquête contradictoire sur la dimension des cabinets et la possibilité pour deux personnes de s'y tenir à la fois. » Ah! ceci, c'est de la gourmandise! Voilà qui vous regarde, mon brave Huysmans, vous qu'on a appelé « un artiste en ordures ». Vos fameuses « pisses de chat » des *Sœurs Vatard*, dont on a mené tant de tapage, ne sont que de l'eau sucrée, à côté de ces lieux d'aisances. En sentez-vous tout le bouquet? Voyez-vous l'enquête contradictoire, les messieurs s'enfermant deux par deux, pour essayer? Vous imaginez-vous le papa et la demoiselle installés là-dedans, à se dire des plaisanteries de bon aloi? Du moment où les lectrices distinguées d'un journal ont eu sous les yeux ce tableau d'intérieur, je demande à ce qu'on donne vos *Sœurs Vatard* en prix dans les pensionnats de jeunes filles.

Et vous, mes chers amis, Céard et Maupassant, vous qu'on injurie un peu moins parce que vous avez moins écrit, que pensez-vous de cet alinéa des articulations du mari, que je prends dans l'*Evénement :* « Elle était dans un état d'animation et de désordre évident. Elle se hâtait de se déshabiller, changeait complètement de linge, et ses vêtements les plus intimes portaient les traces irrécusables de ses désordres. » Encore la chemise de Ménesclou! Hein! cela est honnêtement dit, mais quelle échappée de rêveries pour une lectrice vertueuse! Pesez-moi cela : vêtements intimes, traces irrécusables. Voyez-vous un romancier poussant la description jusqu'à cet examen? On vous le jetterait en prison. Et, à ce propos, une observation : savez-vous bien que les magistrats osent beaucoup plus que nous, les romanciers. Ils entrent dans des détails vraiment scandaleux; et la liberté de leurs questions est telle parfois, ils analysent l'ordure si à fond, qu'ils sont obligés de faire fermer les portes. Je sais bien que leur mission est de tout savoir et de juger. Mais la nôtre aussi est de tout savoir et de juger. Entre les magistrats et les écrivains, il n'y a qu'une différence, c'est que parfois les écrivains laissent des œuvres de génie.

Ainsi donc, mes amis, il faut confesser notre impuissance : nous n'irons jamais à ce degré de vérité dans l'atroce. Les journaux qui s'indignent de nos œuvres et qui publient tout au long de pareilles histoires, estiment sans doute que nous tournons aux berquinades. Ajoutez qu'on est ici en plein scandale, qu'on traîne dans cette boue des personnes vivantes, connues de tous, qu'on se montrera, pendant des mois, le père et la fille accusés d'une idylle dans les cabinets d'aisances; et vous reconnaîtrez combien nos romans sont plats, petits et naïfs, timides et incolores, de la bouillie pour les enfants au maillot. J'ai honte de cette eau pure.

N'est-ce pas mon grand ami Edmond de Goncourt qui vous conseillait, à vous les jeunes, d'étudier le monde, de porter l'observation et

l'analyse dans les classes distinguées, pour faire enfin des romans propres et qui sentissent bon? Le conseil était excellent, mais où donc est le monde? Il n'est sans doute pas parmi les fonctionnaires et les millionnaires du procès qui se déroule. S'agit-il du monde, portes ouvertes, ou du monde, portes fermées? Si nous sommes curieux, si nous regardons par les fentes, je soupçonne que nous verrons, dans les classes distinguées, ce que nous avons vu dans le peuple, car la bête humaine est la même partout, le vêtement seul diffère. Telle est l'opinion que j'ai soutenue autrefois, et les échos du Palais de Justice me donnent raison.

Nous autres, manants, gens de mauvaise tenue et de petite fortune, nous ne connaissons le monde que par les procès scandaleux qui éclatent chaque hiver. Je ne parle pas des salons où nous pouvons aller; on est en public dans les salons, on s'y tient à peu près bien. Je parle de la salle à manger, du boudoir, de l'alcôve. Or, à chaque procès, nous en apprenons de belles. Monsieur jure comme un charretier, appelle sa fille « bougresse » et la dame de compagnie « cul crotté »; madame rencontre des messieurs dans les églises; le beau-père est folichon et la belle-mère insupportable; on s'allonge des claques au milieu de gros mots, on se prend aux cheveux devant les domestiques. Grand Dieu! sommes-nous dans un taudis de La Chapelle? Nullement, nous sommes dans le meilleur monde, un monde fréquenté par des princes.

Qu'en pense le public? Lorsque nous placerons un juron dans la bouche d'un homme bien mis; lorsque nous noterons une conversation ordurière, chuchotée à quelques pas des dames, dans un salon; lorsque nous ouvrirons l'alcôve et montrerons l'adultère vautré sur des dentelles; lorsque nous retrouverons le laquais et la prostituée sous l'habit noir et la robe de velours, dira-t-on encore que nous mentons, haussera-t-on les épaules en affirmant que nous ne connaissons pas le monde, nous accusera-t-on de le diffamer et de le salir à plaisir? Le monde, le voilà, quand une passion le secoue, quand un drame violent le jette en dehors de ses politesses et de ses conventions.

L'ordure est au fond. Parfois, un procès vient crever à la surface, comme un abcès. On s'étonne, on semble croire le fait exceptionnel, parce que le plus grand nombre recule devant le scandale; mais que de femmes séparées après des scènes de violence, que de brutalités et d'obscénités ensevelies! Un procès, c'est simplement un roman expérimental qui se déroule devant le public. Deux tempéraments sont mis en présence, et l'expérience a lieu, sous l'influence des circonstances extérieures. Voilà la vérité, un drame vrai montre brusquement au grand jour le vrai mécanisme de la vie.

FIN DU ROMAN

DE LA CRITIQUE

POLÉMIQUES

A M. CHARLES BIGOT

On m'a signalé une étude : *l'Esthétique naturaliste*, que la *Revue des Deux Mondes* a commandée à M. Charles Bigot. J'ai donc eu la curiosité de savoir ce que M. Charles Bigot, critique lettré et consciencieux, pouvait bien dire du naturalisme, dans le temple grave de la *Revue des Deux Mondes*. Et je me suis mis à lire, avec toute l'attention dont je suis capable. Voici les impressions de ma lecture, telles que je les ai éprouvées.

Une déception première. Le critique débute par les plaisanteries faciles qui courent les petits journaux depuis trois ans. Certes, le rire a du bon, mais encore faut-il rire à propos et pour son compte. Ensuite, j'ai été légèrement agacé, en voyant le critique reprendre les vieilles accusations, me traiter de messie, de pontife, de chef d'école, m'accabler parce que je n'ai pas apporté une religion nouvelle dans ma poche, s'écrier que le naturalisme est vieux comme le monde et se fâcher ensuite contre lui en le traitant de nouveauté incongrue. J'avoue que je suis un peu las de répondre. J'ai eu beau répéter que j'étais simplement un greffier dressant le procès-verbal du mouvement des esprits, j'ai eu beau crier bien haut qu'il n'y avait pas d'école, que je n'étais pas un chef, que j'avais horreur de toute révélation et de tout pontificat, les plaisanteries n'en continuent pas moins, la confusion reste complète, la lumière ne se fait pas sur mon compte, ni sur mon véritable rôle. Il semble qu'un mot d'ordre soit donné : chacun refait l'article du voisin, sans tâcher de comprendre, sans avoir même la bonne foi de me citer, pour appuyer l'argumentation. Passe encore lorsque cela se passe dans les petits journaux. Mais voici la *Revue des Deux Mondes* qui, avec sa solennité, ouvre la bouche et laisse tomber les mêmes jugements vides, d'une inutilité et d'une insignifiance parfaites.

Comment faire comprendre à M. Charles Bigot qu'il a écrit une épaisse feuille d'impression pour ne rien dire du tout? C'est pourtant la stricte vérité. Il part d'un terrain radicalement faux, il me donne une attitude que je n'ai pas, il me fait dire ce que je n'ai jamais dit et ne dit pas justement ce que j'ai répété vingt fois. Alors comment veut-on qu'il fasse de la bonne besogne? Il ne peut que piétiner sur place dans un gâchis continuel. J'ai appelé naturalisme le retour à la nature, le mouvement scientifique du siècle; j'ai montré la méthode expérimentale portée et appliquée dans toutes les manifestations de l'intelligence humaine; j'ai tâché d'expliquer l'évolution évidente qui se produit dans notre littérature, en établissant que désormais le sujet d'étude, l'homme métaphysique, se trouve remplacé par l'homme physiologique. Tout cela est-il si difficile à comprendre, et pourquoi parler d'une religion nouvelle, lorsque précisément nous nous dégageons des religions?

Mon agacement augmentait donc à chaque page. Imaginez que vous causez avec un sourd et que vous ne puissiez tirer de lui une parole s'appliquant à ce que vous dites. Vous lui parlez du beau temps, et il vous répond qu'il se porte bien; vous lui demandez de ses nouvelles, et il se désole parce que la vendange ne mûrira pas cette année. C'est exactement ma situation à l'égard de M. Charles Bigot. Pas une de ses phrases ne répond aux miennes. Il s'est fait un petit naturalisme à son usage, ou plutôt il enfourche le naturalisme des plaisantins de la critique; et le voilà parti, il chevauche tout seul. Certes, monsieur, de cette façon, nous ne nous rencontrerons jamais.

Cependant, les pages succédaient aux pages, je craignais bien d'arriver au bout de l'étude, sans y rien trouver. Cela menaçait d'être un absolu néant. Et pas du tout, je suis enfin tombé sur un passage grave. M. Charles Bigot, qui venait de consacrer dix pages, et Dieu sait quelles pages compactes, à tourner autour de la question sans y entrer, à plaisanter, à se battre contre des moulins à vent, à tout confondre et à juger en l'air ses propres imaginations, M. Charles Bigot tout d'un coup arrive au terrain même de la discussion, au point décisif. Et remarquez qu'il n'a pas même l'air de s'en apercevoir, car il

va escamoter ce point, lui si prolixe dans ses grâces du commencement. C'est comme par hasard qu'il s'y arrête pendant un alinéa. Un peu plus, il passait à côté du sujet complètement, et nous n'avions qu'une danse aimable exécutée autour du vide.

Je le citerai, ce qu'il ne fait pas pour moi. Après avoir accordé que les naturalistes ont eu au moins l'originalité « de mêler, dans la peinture des monstres, la physiologie à la psychologie, ou plutôt de supprimer la psychologie au profit de la physiologie », il s'écrie : « Ce n'est pas le moment d'examiner cette grande question philosophique de l'esprit et de la matière, ni celle de la liberté et de la responsabilité humaines ; redoutables problèmes qui ne sont pas faits pour être tranchés en quelques lignes. » Mais si, monsieur, c'est au contraire le moment. Je vous en prie, arrêtez-vous. Je veux bien ne pas nous mettre sur le terrain philosophique qui n'a pas de solidité ; mais plaçons-nous sur le terrain scientifique. Et, dès lors, si vous le voulez bien, ne bougeons plus, car nous sommes ici dans la certitude.

Plus bas, je lis encore : «... Je répondrai que la physiologie doit être laissée aux physiologistes ; méfions-nous de la physiologie littéraire autant que de la musique d'amateurs. » Or, rien ne m'empêche d'écrire à mon tour : «...Je répondrai que la psychologie doit être laissée aux psychologues ; méfions-nous de la psychologie littéraire comme de la musique d'amateurs. » Je ne recommencerai pas ici mon étude : *le Roman expérimental*, à laquelle je renvoie M. Bigot. Cette fois, voudra-t-il comprendre que je ne suis pas un messie, que je me contente de chercher quelle sera, selon moi, l'influence décisive des méthodes scientifiques sur nos analyses littéraires de la nature et de l'homme. Je ne lui demande pas de penser comme moi, je le supplie simplement de ne pas dénaturer ma pensée. Qu'il attaque, mais qu'il comprenne d'abord !

Rien n'est stupéfiant, à notre âge d'enquête, comme d'entendre un homme de l'intelligence de M. Bigot écrire les lignes suivantes : « Que m'importe à moi, spectateur, que Phèdre soit ou non atteinte d'une maladie hystérique. C'est l'affaire du médecin chargé de sa santé. Ce qui me préoccupe, moi, c'est de savoir quels effets vont sortir de son amour furieux, quels ravages cet amour exercera sur sa conscience, et si l'innocent Hippolyte périra... L'artiste n'est pas un savant qui cherche les causes ; sa tâche à lui est de peindre les effets, de faire jaillir de son œuvre l'émotion, douce ou terrible... » Alors, monsieur, tenons-nous-en aux romans de Ponson du Terrail. Si le domaine de la littérature n'est que dans les effets, si vous lui interdisez la recherche des causes, vous biffez d'un trait de plume toute l'analyse humaine, les conteurs nous suffisent.

Justement, nous voulons recommencer *Phèdre*. Vous êtes en plein dans nos ambitions, ou plutôt dans nos devoirs. Nous trouvons que le terrain métaphysique cédant la place au terrain scientifique, la littérature théologique et classique doit céder la place à la littérature naturaliste. Remarquez que cette transformation a lieu d'elle-même et que je ne fais que la constater. Il n'y a pas ici une fantaisie personnelle de chef d'école, il n'y a qu'un fait établi par un critique. Phèdre est malade, eh bien ! voyons sa maladie, démontons-la, rendons-nous en les maîtres, s'il est possible ; cela vaudra autant que de vous amuser à jouir du spectacle de cette maladie, ce qui n'est pas moral, monsieur.

Je passe le couplet patriotique de M. Charles Bigot, condamnant les peintures vraies, en laissant entendre que M. de Bismarck nous regarde. Ailleurs, j'ai déjà dit que nos défaites sont dues à notre dédain de l'esprit scientifique. Aimons la vérité, et nous vaincrons.

Je passe également la singulière tactique employée par M. Charles Bigot pour anéantir le naturalisme. Il parle de *la Dévouée*, de M. Léon Hennique, et des *Sœurs Vatard*, de M. Huysmans, sans donner d'ailleurs le titre de ces romans, sans nommer les auteurs, comme si la majesté de la *Revue des Deux Mondes* répugnait à s'occuper franchement de deux jeunes romanciers à leurs débuts ; et il part de là pour accuser l'école, — toujours l'école ! — de ne pas avoir encore conquis le monde. Oui, il voudrait qu'en deux volumes on eût traité l'humanité entière. Eh ! bon Dieu ! quelles exigences ! Attendez.

Et j'arrive maintenant à cette question : Comment M. Charles Bigot, un homme de mérite assurément, a-t-il pu apporter à une revue d'une importance telle que la *Revue des Deux Mondes* une étude aussi parfaitement confuse et insignifiante, le jour où cette Revue lui a commandé un travail sur le naturalisme ? Il y a là un cas des plus curieux.

Remarquez que M. Bigot vaut beaucoup mieux que son étude. Il a été un bon élève de l'Ecole normale ; il a même, je crois, professé à Nîmes. C'est un esprit très cultivé, sachant bien une foule de choses, écrivant des articles politiques remarqués, mettant même d'ordinaire du bon sens et de la conscience dans ses études littéraires. Et, dès qu'il touche à cette question du naturalisme, le voilà qui s'effare, qui perd pied, qui ne se donne même pas la peine d'étudier sérieusement la question sur des textes, tellement il a les préjugés courants, tellement il se laisse emporter par le besoin de pourfendre le monstre.

D'abord, sans qu'il s'en doute, M. Bigot cède à des croyances philosophiques. Il a beau affecter un air plaisant, il sent très bien que ce sont les notions mêmes de la nature et de l'homme qui sont en jeu. Je ne dis point que M. Bigot soit un idéaliste endurci ; je pencherai au contraire à le croire flottant dans un éclectisme fait de pièces et de morceaux. Il a des idées d'école, lui qui voit des écoles partout. Ajoutez l'esprit littéraire. La science pour lui est l'ennemie. Cette pensée d'une littérature déterminée par la science le surprend et le déconcerte. Ce serait toute une éducation à refaire. Il faut voir son indignation, quand il s'étonne qu'on puisse admirer l'attache d'un muscle, le jeu d'un organe, le mécanisme d'un corps !

Mais ce n'est pas tout. M. Charles Bigot manque de tempérament, et c'est chose plus grave qu'on ne croit en critique. Voyez M. Sarcey ; certes, il a des jugements bien gros, il passe plus d'une fois carrément à côté du vrai ; mais il n'en a pas moins conquis une autorité, et légitime souvent, parce qu'il se donne tout entier, tel qu'il est. Au contraire, M. Charles Bigot veut tout ménager ; il cherche l'équilibre

parfait entre hier et demain. J'ai personnellement à le remercier des efforts qu'il fait pour me tirer hors de cause, dans son massacre des romanciers naturalistes. Seulement, avec ce désir de justice pédagogique, avec cette ambition de distribuer des prix aux plus méritants, on arrive à ne plus tenir compte des grandes évolutions, à se désintéresser du mouvement général des esprits. J'oserai dire qu'il vaut mieux risquer parfois une exagération et prendre parti, apporter son action personnelle dans le travail du siècle, faire œuvre d'homme. Pas de tempérament, pas d'action.

Voilà sans doute pourquoi l'étude publiée dans la *Revue des Deux Mondes* est un délayage des études sans réflexion et sans portée qui ont paru ailleurs. J'attends toujours un adversaire qui consente à se mettre sur mon terrain et qui me combatte avec mes armes.

II

A M. ARMAND SILVESTRE

Dans la dernière *Revue dramatique* d'un de mes confrères, M. Armand Silvestre, un poète du plus grand talent, qui rame comme nous dans la galère de la critique, j'ai trouvé sur l'indignité du roman et sur l'excellence de la poésie une théorie à laquelle je veux répondre. Cette théorie est que seul un poème est immortel, tandis qu'un roman ne peut aspirer à un succès de plus de cinquante ans. Et M. Silvestre ajoute : « Je cite là un fait purement expérimental, ce que M. Emile Zola ne saurait assurément me reprocher. »

Certes, oui, je base toute science sur les faits. Seulement faut-il encore que les faits soient nettement établis et nettement expliqués. Voyons les faits.

D'abord, je reprocherai à M. Armand Silvestre une phrase qui a dû lui échapper. Il dit, en comparant Balzac et Flaubert à Victor Hugo et à Théophile Gautier : « Il y aura toujours un abîme entre les artistes qui travaillent pour le temps et ceux qui tentent l'immortalité. » Et voilà Balzac et Flaubert accusés de se soucier de l'immortalité comme d'une guigne, de travailler pour leur unique génération. Je ne conseille pas à M. Armand Silvestre de soutenir cette opinion devant Flaubert, qui met dix ans pour écrire un roman, et qui a la haute et puissante ambition d'en graver chaque mot sur du marbre. Je trouve également un peu risquée cette affirmation sur la disparition prochaine et complète de l'œuvre de Balzac.

En vérité, les poètes auraient tort de nous refuser le désir de l'immortalité. C'est là une noble fièvre dont brûlent tous les écrivains de talent, qu'ils écrivent en vers ou en prose. Il y a une injure à nous dire : « Vous ne rimez pas, donc vous n'êtes que des reporters. » Eh! bon Dieu! quel courage aurions-nous à la besogne, si les plus humbles d'entre nous ne se berçaient pas du rêve de vivre dans les siècles? Notre seule force est là. Peut-être nous trompons-nous, mais il est glorieux de se tromper de la sorte, et le pire malheur qui puisse nous arriver, c'est de penser, après avoir écrit une page : « Voilà une page à laquelle je survivrai. »

Donc, nous travaillons tous pour l'immortalité. L'élan est universel et superbe, et c'est cet élan qui fait la grandeur des lettres. Reste à savoir si, fatalement, par une loi de nature, le roman est condamné à disparaître au bout d'un demi-siècle, lorsque le poème, par une grâce spéciale, serait d'essence immortelle.

M. Armand Silvestre prétend appuyer son opinion sur les faits. Evidemment, il songe à l'antiquité, à Homère, chez les Grecs, et à Virgile, chez les Latins, sans parler des auteurs tragiques. On pourrait citer des noms de grands prosateurs, surtout à Rome. Mais admettons que la poésie épique soit l'expression supérieure des deux langues anciennes qu'on nous apprend dans nos collèges : il y a à cela des circonstances historiques dont il faut tenir compte. Une littérature n'est qu'une logique.

Toute la philosophie païenne aboutit au poème, au culte d'une forme, à l'absolu d'une beauté déterminée. Quant à moi, je nie l'absolu en matière de beauté; et cela est si vrai, les formules de chaque société et de chaque langue diffèrent tellement, que les nombreuses tentatives de poèmes épiques, chez nous, ont abouti à des monstres. Il a fallu nous rabattre sur la poésie dramatique et sur la poésie lyrique, qui, dans les rhétoriques anciennes, occupaient un rang secondaire.

D'ailleurs, il faut bien que notre orgueil d'écrivains avoue une chose : c'est que notre immortalité tient souvent à des causes secondaires. Ainsi, l'enseignement classique, depuis trois siècles, a plus fait pour la gloire d'Homère et de Virgile que leur génie lui-même. Comment voulez-vous qu'on échappe à l'admiration de ces poètes, quand on vous serine cette admiration dès le bas âge? On peut même dire qu'il n'y a vraiment d'immortels que les livres qui deviennent classiques. Je voudrais bien savoir où serait aujourd'hui Boileau, par exemple, si nos professeurs n'en cognaient pas de force des morceaux dans nos cervelles. Et, à côté de Boileau, que de poètes oubliés, connus des seuls lettrés, et qui lui sont supérieurs ! Ils ne se trouvent pas entre les mains des écoliers, cela les condamne. Il y a de la sorte des admirations toutes faites qu'une génération transmet à la génération suivante, ainsi que des articles de foi. C'est peut-être, hélas ! la seule immortalité pratique, en attendant qu'un nouveau déluge emporte nos œuvres comme des pailles, nos pauvres œuvres humaines dont nous sommes si vains et qui ne comptent pas dans l'évolution des mondes.

Evidemment, les vers ont chance de vivre plus longtemps, si l'on envisage ainsi l'immortalité comme un simple résultat de l'exercice des mémoires dans nos écoles. On apprend les vers avec plus de facilité, ils ont une musique qui fixe les mots. Puis, généralement, les poèmes sont relativement courts, et il faut remarquer que les générations ne retiennent que les œuvres courtes, qui se lisent et se gardent sans efforts. Homère n'a que deux œuvres, *l'Iliade* et *l'Odyssée;* et encore *l'Odyssée* reste-t-elle un peu à l'écart, parce qu'elle n'entre pas directement dans l'enseignement classique. Toute l'œuvre de Virgile tient dans un mince volume. Ce sont là des choses

qui doivent nous faire trembler, nous autres modernes qui produisons avec une si effroyable fécondité. Voyez déjà Voltaire, deux ou trois œuvres maîtresses surnagent seules. Et Victor Hugo? M. Armand Silvestre, qui le met au sommet, croit-il qu'il vivra avec ses milliers de vers? Pour moi, je suis certain que la postérité tirera de cet amas de rimes, cinquante pièces au plus, un volume qui demeurera le chef-d'œuvre de la poésie lyrique française.

Voilà donc la seule supériorité que je consente à reconnaître au poème sur le roman : il est plus court et il se retient avec plus de facilité, ce qui le fait choisir de préférence dans les écoles pour exercer la mémoire des élèves. Toute autre idée, surtout l'idée d'absolu, est une plaisanterie esthétique. Les œuvres écrites sont des expressions sociales, pas davantage. La Grèce héroïque écrit des épopées, la France du dix-neuvième siècle écrit des romans : ce sont des phénomènes logiques de production qui se valent. Il n'y a pas de beauté particulière, et cette beauté ne consiste pas à aligner des mots dans un certain ordre ; il n'y a que des phénomènes humains, venant en leur temps et ayant la beauté de leur temps. En un mot, la vie seule est belle.

Mais laissons les langues mortes, voyons dans notre littérature française les faits auxquels en appelle M. Armand Silvestre. Quels sont nos poètes? Ronsard, Malherbe, Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, puis le groupe des lyriques de notre siècle, Musset, Hugo, Lamartine, Gautier, d'autres encore. Quels sont nos prosateurs? Rabelais, Montaigne, Montesquieu, Pascal, Bossuet, Saint-Simon, Voltaire, Rousseau, Diderot, Balzac, Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, d'autres encore. Eh! mais, voilà qui se balance, je crois; j'estime même que le plateau où est la prose l'emporte. M. Armand Silvestre me dira peut-être que les prosateurs nommés par moi, n'ont pas écrit de romans. S'il me faisait cette objection, ce serait que nous ne nous entendrions pas sur ce mot : roman, chose que je soupçonne d'ailleurs. Pour moi, *Pantagruel*, les *Essais*, les *Lettres persanes*, *les Provinciales* sont des romans, je veux dire des études humaines.

Est-ce que *Pantagruel* n'a pas vécu plus de cinquante ans? M. Armand Silvestre peut-il me citer un poète de l'époque qui, aujourd'hui, après plus de trois siècles, efface la gloire de Rabelais? Il y a Ronsard; mais est-ce que Ronsard, malgré l'exhumation que les romantiques de 1830 ont tentée de ses œuvres, va seulement à la hanche de Rabelais? *Pantagruel*, après avoir été la Bible du seizième siècle, est resté un monument indestructible de notre littérature. La langue a vieilli, et il demeure debout quand même. Donc la poésie, le vers n'est pas indispensable à l'immortalité.

Je pourrais continuer ces comparaisons. Le lecteur les fera aisément lui-même. Pour moi, l'erreur de M. Armand Silvestre est tout entière dans le sens restreint qu'il doit donner au mot de roman. Il voit sans doute, dans le roman, ce qu'y voyaient mademoiselle de Scudéri et Le Sage, un simple amusement de l'esprit; et encore *Gil Blas* se porte-t-il assez bien, après plus de cent cinquante ans. Depuis le dix-huitième siècle, le roman chez nous a brisé le cadre étroit où il était enfermé; il est devenu l'histoire et la critique, je prouverais même aisément qu'il est devenu la poésie. Avec Balzac, il a absorbé tous les genres, je l'ai dit ailleurs et je le répète ici. Quiconque ne voit pas et ne comprend pas cette grande évolution littéraire, qu'une évolution sociale a déterminée, se trouve du coup jeté en dehors de son époque.

M. Armand Silvestre cite Charles de Bernard, et constate qu'on ne le lit plus. Je le crois bien : Charles de Bernard n'était que la lavure de Balzac, sans aucune note originale. Mais ne va-t-il pas un peu loin, lorsqu'il écrit, après avoir nommé Balzac et Flaubert : « Je trouverais tout à fait impertinent de rapprocher leur gloire de celle de Victor Hugo, de Lamartine, d'Alfred de Musset et de Théophile Gautier. » Cette impertinence, je me la permets, et gaiement. Il y a plus d'un quart de siècle que Balzac est mort, et sa gloire n'a fait que grandir; il est aujourd'hui colossal, au sommet. Nous verrons ce qu'on pensera de Victor Hugo vingt-cinq ans après sa mort.

Remarquez que j'ai pour le succès le même dédain que M. Armand Silvestre. Il dit avec raison que l'engouement d'une génération ne prouve rien : on l'a bien vu pour Chateaubriand et pour Lamartine, on le verra encore pour Victor Hugo. Un livre se vend à cinquante éditions, cela n'en constate que la vogue. Seulement, pourquoi M. Armand Silvestre dit-il que les romans ont « le privilège exclusif des éditions accumulées et des bruyants succès »? Et Béranger, un de ses confrères en poésie, qu'en fait-il? Et Delille, et Lebrun, et Casimir Delavigne? Je trouve, au contraire, que les mauvais poètes ont la spécialité des grands succès volés : on les décore, on les met à l'Académie, on les embaume tout vivants. Il n'a fallu qu'un sonnet pour faire pâmer un public. La moindre pièce de vers assure une situation à son auteur, tandis qu'on doit souvent écrire dix volumes de prose avant de se faire prendre au sérieux.

Maintenant, pour conclure, je dirai que l'immortalité est au génie. Peu importe la forme qu'il adopte. La forme est secondaire, elle est la création et ne vient qu'après le créateur. M. Armand Silvestre nous chasse de la postérité, nous autres romanciers qui croyons à la vie et qui nions l'absolu. Je serai plus large que lui, j'ouvrirai les siècles aux poètes. Montons tout ensemble, cela sera plus fraternel, car nos efforts sont les mêmes. Je n'admets pas qu'il m'accuse d'écrire sciemment sur du sable, lorsque je veux bien croire qu'il rime sur le bronze.

LE RÉALISME

J'ai eu la bonne chance d'avoir entre les mains la collection d'un journal : *le Réalisme*, qu'Edmond Duranty a publié avec quelques amis dans les premières années de l'empire. J'ai parcouru cette collection, et j'y ai trouvé des notes si curieuses, que je ne puis résister au besoin de lui consacrer quelques pages. Pour moi, le *Réalisme* est une date, un document très important et très significatif de notre histoire littéraire.

Remarquez que le journal n'a eu que six numéros. Il paraissait le 15 de chaque mois, dans le format in-quarto, sur seize pages, à deux colonnes. Le premier numéro porte la date du 15 novembre 1856, et le dernier celle d'avril-mai 1857; évidemment, les fonds étaient épuisés, il y avait un retard d'un mois, c'était l'agonie. Le journal ne comptait que trois rédacteurs attitrés : M. Edmond Duranty, propriétaire et rédacteur en chef; M. Jules Assézat, plus tard rédacteur des *Débats*, à qui l'on doit une belle édition de Diderot, et qui est mort il y a quelques années; enfin M. Henri Thulié, aujourd'hui médecin distingué, auteur de plusieurs ouvrages remarqués, et qui a été dernièrement président du conseil municipal de Paris.

On ne s'imagine pas avec quelle verdeur ces jeunes gens se mettaient dans la lutte. Ils avaient alors de vingt à vingt-cinq ans, ils dormaient bottés, éperonnés, la cravache en main, menant un tapage de tous les diables. J'ai sur mon bureau les six numéros du *Réalisme*, et il s'échappe de ces pages jaunies une odeur de bataille qui me grise. J'ai passé par là moi-même, je connais cet emportement des convictions de la vingtième année, ces belles erreurs et ces belles injustices. On ne sait pas grand'chose, on se cherche encore, et l'on éprouve l'envie de faire place nette, de tout démolir pour tout reconstruire, sans s'effrayer de l'immensité de la besogne, croyant de bonne foi qu'on va accoucher d'un monde. Ce sont les bonnes années. Bienheureux ceux qui les ont connues. Plus tard, quand on est devenu sage, on pleure ces vastes désirs.

Mais faire du bruit n'est rien, la chose stupéfiante est que ces trois jeunes gens apportaient une révolution, formulaient tout un corps de doctrine. Certes, le réalisme est une théorie vieille comme le monde; seulement, elle se rajeunit à chaque période littéraire. Mettons qu'ils n'inventaient rien, qu'ils continuaient le mouvement du dix-huitième siècle. Ils n'en avaient pas moins l'étonnante intuition de lever le drapeau du réalisme, avant que l'agonie du romantisme eût commencé, lorsque personne ne prévoyait encore la grande poussée naturaliste qui allait se faire dans notre littérature, à la suite de Balzac et de Stendhal. Ils étaient les critiques précurseurs, ils annonçaient à grand fracas la période nouvelle, et cela était si audacieux, qu'il y eut contre leur petit journal un déchaînement inouï. Toute la presse littéraire les plaisanta, les foudroya. Personne ne parut comprendre.

Eux-mêmes, je dois l'avouer, ne paraissaient pas bien campés sur leur doctrine. M. Duranty, à plusieurs reprises, explique qu'il a cédé à un entraînement instinctif en fondant son journal. Il a senti là l'avenir, il s'est jeté de ce côté à corps perdu, pour aller à la lumière. Comme il le dit dans le dernier numéro : « Au premier numéro, on aura vu la bête *Réalisme* se traîner sur le ventre comme les animaux naissant du chaos, puis peu à peu ses formes se dégager et enfin le loup avec son poil hérissé marcher dans les chemins et montrer ses dents aux passants inquiétés. » C'était de la bonne foi, ces jeunes gens sentaient que les idées leur venaient dans la lutte, qu'ils s'aguerrissaient, qu'ils allaient enfin trouver la formule victorieuse. Mais il était trop tôt, sans doute. Je dirai tout à l'heure pourquoi, selon moi, ce premier effort devait avorter.

Une doctrine ne pousse pas toute seule. Il faut des hommes pour remuer les esprits. Nos trois enthousiastes étaient partis en guerre à la suite de Courbet et de M. Champfleury. C'étaient là les pavés qu'ils jetaient au romantisme triomphant. Ils prenaient les exemples qu'ils avaient sous la main, sans même distinguer entre les talents si différents de leurs deux patrons. D'ailleurs, le *Réalisme* contient simplement une étude sur M. Champfleury, où il y a même des restrictions; quant à Courbet, il y règne moins encore, il reçoit seulement çà et là un éloge. M. Duranty et ses amis élargissaient la question, remontaient aux principes, parlaient de rénover tous les arts. On m'a raconté une histoire bien jolie : il paraît que Courbet et M. Champfleury furent très effrayés du zèle de ces jeunes gens qui immolaient tous les puissants de la littérature sur l'autel du réalisme; ils eurent peur d'être compromis, ils lâchèrent publiquement leurs terribles défenseurs.

En somme, cette furieuse attaque était dirigée contre le romantisme. Il faut se souvenir qu'on était en 1856, que Victor Hugo régnait, du fond de son exil. Là est l'audace des novateurs, la prescience du mouvement qui devait s'accélérer plus tard. Naturellement, leurs théories restent assez confuses. Les articles sont un peu lourds, un peu embrouillés. Je suis loin d'accepter toutes leurs idées. On sent des esprits qui se cherchent encore, qui se débattent pour arriver à la formule juste et précise. Je vais indiquer, par deux citations, les points qui m'ont paru absolument clairs.

D'abord, pas d'école. « Ce terrible mot de Réalisme est le contraire du mot école. Dire école réaliste est un non-sens : réalisme signifie expression franche et complète des individualités; ce qu'il attaque c'est justement la convention, l'imitation, toute espèce d'école. »

Voici maintenant la formule nouvelle :

« Le Réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de

l'époque où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de tout mensonge, de toute tricherie... Cette reproduction doit donc être aussi simple que possible pour être comprise de tout le monde. »

Je m'arrête ici, parce que nous touchons du doigt l'esthétique des réalistes de 1856. Songez qu'ils sont perdus en plein romantisme et qu'ils vont forcément accomplir une œuvre de réaction. Aussi le caractère du mouvement qu'ils veulent déterminer, est-il de faire tout le contraire de ce que font les romantiques. Ils exaltent la sincérité, la simplicité, le naturel; ils entendent choisir leurs sujets dans la bourgeoisie, dans le menu peuple. Et comme il s'agit d'exagérer pour se faire entendre, ils restreignent singulièrement le champ littéraire. C'est là une de leurs plus grosses fautes. On ne les écoutera pas, parce que leur révolution est trop radicale et qu'une littérature ne peut s'enfermer dans le monde étroit où ils semblent vouloir la mettre.

Oui, certes, une littérature est plus complexe que cela. Il faut admettre la peinture de toutes les classes. Je ne vois nulle part qu'ils conseillent d'appliquer la méthode naturaliste à tous les personnages, princes ou bergers, grandes dames ou gardeuses de vaches. On dira que cela va de soi. Nullement. Le réalisme de 1856 était exclusivement bourgeois. Par ses théories, par ses œuvres, il ne sortait pas d'un certain cercle limité. Il n'avait pas la largeur qui s'impose.

Une autre faute regrettable était de s'attaquer violemment à notre littérature entière. Jamais on n'a vu pareil carnage. Balzac n'est pas épargné; on le discute et on lui dit son fait, tout en l'admirant beaucoup. Quand à Stendhal, il n'est pas jugé assez bon réaliste. Je ne parle pas de Victor Hugo, contre lequel on lance un article foudroyant. Cela rentrait dans la campagne ouverte par le journal. Il fallait frapper le romantisme à la tête. La note la plus fâcheuse est une courte appréciation de *Madame Bovary*, qui venait de paraître, d'une telle injustice, qu'elle étonne profondément aujourd'hui. Comment les réalistes de 1856 ne sentaient-ils pas l'argument décisif que Gustave Flaubert apportait à leur cause? Eux étaient condamnés à disparaître le lendemain, tandis que *Madame Bovary* allait continuer victorieusement leur besogne par la toute-puissance de son style.

Nier la poésie, nier toute la production contemporaine, cela est d'une belle hardiesse de novateurs. Mais, dans ce cas, il faut pouvoir combler le vide que l'on fait. Or, M. Champfleury n'avait pas les épaules assez larges pour combler ce vide. Il apportait un talent très personnel, très frais et d'une saveur charmante; seulement, l'ampleur lui manquait, la production magistrale qui décide des victoires littéraires. Les soldats furent battus, parce que le général refusait de marcher et ne pouvait les conduire au triomphe. Je mets Courbet à part, je reste dans la littérature. Courbet est un maître.

D'ailleurs, les faits ont jugé la querelle : la bataille n'a été qu'une escarmouche. Mais, en dehors de cette défaite des personnalités mises en cause, reste le programme de ces trois jeunes gens, qui apparaissent un beau jour les mains pleines de vérités. Ils parlent les premiers, et avec une hauteur superbe. Rien ne les effraye, ils attaquent toutes les questions; Duranty se charge de la doctrine et fournit six, sept articles dans chaque numéro; Henri Thulié publie une grande étude révolutionnaire sur le roman; Jules Assézat, le plus calme des trois, fait une charge à fond de train contre le théâtre contemporain. Roman, théâtre, peinture, sculpture, ils réforment tout. Et, quand le journal va disparaître, M. Duranty dans un dernier article indique les sujets qui étaient au programme, une liste sans fin d'études, dont je citerai quelques-unes : la discussion des préfaces littéraires parues depuis 1800; la filiation de l'esprit français dans son afféterie depuis l'hôtel de Rambouillet jusqu'à nos jours; une petite histoire des variations littéraires; un travail sur le comique, le tragique, le fantastique et l'honnête, etc.

Lisez ces lignes que M. Duranty écrivait, en s'adressant à ceux qui continueraient sa besogne.

« Je leur conseillerai d'être acerbes et hautains. Pendant un an, on demandera autour d'eux avec colère ou raillerie ce que c'est que ces jeunes gens qui n'ont rien fait et qui veulent régenter tout le monde. Après dix-huit mois, ils seront devenus hommes de lettres. La valeur d'un écrivain n'est jamais constatée dès son début. On commence par essayer de la rayer avec les ongles, avec le bec, avec le fer, le diamant, toutes les matières dures et aiguës usitées dans la critique; et quand on s'est aperçu, après de longs essais, qu'il n'est pas friable et qu'il résiste, chacun lui ôte son chapeau et le prie de s'asseoir. »

Et lisez encore ce passage : « Toutefois, le journal aura tenu six mois, sans vivres, contre tous, et je considère cela comme une défense suffisante. Tout a été remué. Les gens au-dessous de trente ans, avec la gaieté de l'imprévoyance, nous ont nié, de tout l'esprit que vingt Français quelconques peuvent mettre au service ou à l'attaque d'une cause. Les autres, plus âgés, plus expérimentés, ont reconnu le nuage qui annonce la tempête et la grande marée qui doit les noyer; et ils ont rempli de lamentations irritées les Revues et les grands journaux. Plus il trouvera de résistance, plus invinciblement le réalisme sera vainqueur. Où il n'y a aujourd'hui qu'un homme, il en viendra bientôt cent, quand le tambour aura battu... »

Ces lignes étaient prophétiques. Elles m'ont frappé profondément. Aujourd'hui, le romantisme agonise, le naturalisme triomphe. De toutes parts, la nouvelle génération se lève. La formule s'est élargie, elle va avec le siècle. Ce n'est plus une guerre d'école à école, une querelle de phrases plus ou moins bien construites, c'est le mouvement même de l'intelligence contemporaine.

LES CHRONIQUES PARISIENNES DE SAINTE-BEUVE

On sait que ces chroniques sont des notes que Sainte-Beuve envoyait dans le secret le plus strict à la *Revue suisse*. M. Jules Troubat, dans une excellente préface, a expliqué tout le mécanisme de ces envois.

Maintenant que nous avons le recul nécessaire pour juger le grand critique, il nous apparaît surtout comme une intelligence très souple, curieuse de tout, mais goûtant particulièrement le fin et le compliqué des choses. Il se tenait dans un équilibre heureux, ayant horreur des extrêmes, gêné par les éclats des tempéraments trop violents. Aujourd'hui, nous tous qui aimons la vie, nous sommes souvent charmés des pénétrations de Sainte-Beuve, quand nous tombons sur certaines de ses pages où il a formulé avec une hardiesse tranquille la méthode expérimentale que nous mettons en pratique. Puis, à côté, nous sommes désorientés et fâchés, en trouvant un Sainte-Beuve qui ne va pas jusqu'au bout de ses affirmations, qui affiche des goûts et des opinions de bourgeois effaré par les conclusions logiques de ce qu'il a exposé la veille Evidemment, l'écrivain ne disait pas tout ce que pensait l'homme, et il y avait en outre chez lui un féminin, qui se plaisait au sous-entendu et au vague des choses.

Rien ne le prouve mieux que les *Chroniques parisiennes*. A Paris, toutes sortes de liens le garrottaient, et il rêvait d'être libre quelque part, de dire là ce qu'il pensait réellement. Il envoyait donc des notes à la *Revue suisse*, notes sur lesquelles le directeur de cette Revue rédigeait des articles, toute une correspondance régulière. Selon moi, cela n'était pas très brave. Mais on aurait tort de voir dans ces jugements masqués une trahison. Tout venait de l'opinion que Sainte-Beuve se faisait de la critique, du rôle qu'il lui assignait. Il l'exerçait comme une charge publique, il prenait quelque chose du magistrat qui est tenu à une attitude officielle. De là cette idée que la vérité pouvait être brutale et de mauvais goût. Il croyait avoir charge d'âmes, toutes sortes de considérations extra-littéraires entraient dans ses jugements; avec lui, on n'avait jamais la vérité vraie, exacte, mais une vérité mise à point pour les besoins du moment; et si l'on voulait savoir au juste ce qu'il pensait, il fallait lire entre les lignes, être au courant du sujet qu'il traitait, le connaître aussi bien que lui et rétablir alors les faits, grâce aux allusions discrètes. C'était une machine très amusante, mais horriblement compliquée.

Il y aurait une étude nécessaire à tenter sous ce titre : du rôle de la critique et de son emploi. Je crois qu'en somme une franchise absolue est plus saine que toutes ces politesses sournoises. Lorsqu'on doit tuer son homme, autant lui couper tout de suite la tête que de l'assassiner à coups d'épingle. Je sais bien qu'avec ce système brutal de tout dire, il n'est plus de relations mondaines possibles; en outre, cela a une rigueur scientifique qui inquiète les lettrés. Mais la besogne me paraît plus honnête et plus morale D'ailleurs, de la part de Sainte-Beuve, il n'y avait pas seulement là prudence, il y avait nature.

Pour en revenir aux *Chroniques parisiennes*, les révélations qu'elles apportent ne sont en somme pas bien terribles. J'ignore si l'éditeur a enlevé les choses trop dures, mais on reste surpris que Sainte-Beuve ait cru devoir se cacher pour porter de pareils jugements. On y retrouve sa désertion du camp romantique, ses critiques contre Hugo, qu'il encensait la veille, puis son horreur instinctive de Balzac; mais ce sont là des attitudes qu'on connaissait. Il fallait vraiment que la vérité effrayât beaucoup Sainte-Beuve, pour qu'il crût devoir aller en Suisse, lorsqu'il avait des choses si simples à dire.

Ce qui m'a frappé, c'est qu'au lendemain des *Burgraves*, Sainte-Beuve exprimait sur le théâtre à peu près les idées que je défends et qui paraissent révolutionnaires aujourd'hui encore. Ici, je ferai quelques citations.

Voici ce que Sainte-Beuve dit des *Burgraves*, qu'il n'avait d'ailleurs pas vu jouer : « Il paraît bien que c'est beau, mais *surtout solennel*, écrit Janin : en bon français *ennuyeux*. On écoutait, mais sans aucun plaisir Ce même Janin, qui a loué par nécessité dans les *Débats*, disait tout haut en plein foyer à qui voulait l'entendre : « Si j'étais ministre de l'intérieur, je donnerais « la croix d'honneur à celui qui sifflerait le pre- « mier. » Il y aurait eu quelque courage, en effet. Et, plus tard, il écrit encore cette note d'une jolie méchanceté : « *Les Burgraves* n'ont réellement pas réussi; ce n'est pas un succès, malgré les bulletins. Trois fois la salle a été pleine d'amis; la quatrième ou la cinquième fois, le public a tant sifflé vers la fin, qu'on a fait baisser la toile Depuis ce temps, les représentations sont toujours plus o moins orageuses. Les journaux acquis à Hugo... disent que ce fait est *inqualifiable* et qu'il y a je ne sais quelle cabale Rien de plus aisé à qualifier. On siffle : Hugo ne veut pas du mot, et dit devant les acteurs : « on « *trouble* ma pièce. » Les acteurs, qui sont malins, disent depuis ce jour *troubler* au lieu de *siffler*. Il faut espérer que *Judith* (ou toute autre pièce) réussira, qu'elle ne sera pas *troublée*. Ce mot est curieux venant de l'école du mot propre. »

En somme, Sainte-Beuve salua la *Lucrèce* de Ponsard comme une protestation contre l'école romantique. Il lui était manifestement sympathique, tout en ne criant pas au chef-d'œuvre. Même je suppose qu'il ne s'abusait pas sur la valeur absolue de l'œuvre; elle lui semblait simplement une bonne machine de guerre dont il jouait.

Mais voici le passage qui m'a le plus frappé.

« Décidément, l'École finit (l'École romantique); il faut *en percer d'une autre :* le public ne se réveillera qu'à quelque nouveauté bien imprévue. J'espère toujours que ce sera du théâtre que ce coup viendra, et qu'au milieu de notre anarchie, il sortira de par là un 18 Brumaire littéraire. Le théâtre, ce côté le plus invoqué de l'art moderne, est celui aussi qui, chez nous, a le moins produit et a fait mentir toutes les espérances. Car que d'admirables et infructueux préparatifs depuis vingt ans ! Traductions des théâtres étrangers, analyses et explications critiques, essais et échantillons de drames écrits : *Barricades, Etats de Blois, Clara Gazul, Soirées de Neuilly*, drames de M. de Rémusat, préfaces modernes, de *Cromwell*..., et puis quoi? *Hernani*, puis rien. Un lourd assommement. Dumas s'est gaspillé, de Vigny n'a jamais pu s'évertuer, Hugo s'est appesanti. C'est par le théâtre qu'il reste tant à faire et à traduire enfin — devant un public blasé qu'on réveillerait — les grandes idées courantes et remuées depuis cinquante ans. »

Remarquez que cela a été écrit en avril 1843, il a y trente-six ans. Or, je ne dis pas autre chose aujourd'hui. Cependant, il s'est passé un fait que Sainte-Beuve n'avait pas prévu. Le réveil qu'il attendait par le théâtre est venu par le roman. C'est Balzac, ce Balzac dont il n'a jamais compris la puissance, qui a accompli le 18 Brumaire littéraire dont il parle. De sorte qu'aujourd'hui la situation, au théâtre, est à peu près la même, on compte toujours sur un coup de génie qui nous tirera de notre anarchie; seulement, il devient évident que le théâtre ne sortira du gâchis qu'en suivant le roman dans la voie naturaliste où il s'est engagé. Sainte-Beuve établit la situation, mais il ne prévoit rien. Les faits, à cette heure, montrent où est la force du siècle, dans Balzac et dans ses continuateurs, qui, pour moi, conquerront prochainement le théâtre par la méthode.

A la fin du volume, Sainte-Beuve se lamente encore sur l'avortement dramatique de son âge. Il ne voit pas nettement pourquoi tout a croulé, mais il constate le désastre. Pour lui, on a pu avoir de l'espoir au lendemain d'*Hernani*. « Au commencement de 1830, dit-il, *Hernani* vint apporter du mouvement, et comme un éveil de prochain espoir; c'était étrange, c'était peu historique, c'était plus qu'humain et assez surnaturel, mais enfin il y avait éclat, poésie, nouveauté, audace ». Seulement, cet espoir fut bientôt déçu, ce qui suivit *Hernani*, les pièces que l'école romantique produisit ensuite, le fâchent et lui font pousser ce cri : « Le faux historique, l'absence d'étude dans les sujets, le gigantesque et le forcené dans les sentiments et les passions, voilà ce qui a éclaté et débordé; on avait cru frayer le chemin et ouvrir le passage à une armée chevaleresque, audacieuse, mais civilisée, et ce fut une invasion de barbares. »

Dès lors, Sainte-Beuve reste dérouté. Il ne sait plus où l'on va, il n'ose plus rien prévoir. La besogne du siècle lui échappe totalement. Même il ne sent pas que, si le romantisme croule si vite, c'est qu'il apportait avec lui des causes immédiates d'écroulement. Il ne comprend pas davantage que l'élan de 1830 est un simple cri de délivrance, que le véritable homme du siècle est Balzac, que le romantisme, en un mot, est la période initiale et troublée du naturalisme. De là ses perplexités sur l'époque dramatique. Il parle de tout cela en virtuose de l'intelligence; il n'a pas jeté une seule clarté sur l'évolution littéraire qui s'est accomplie dans le roman, et qui va s'accomplir au théâtre.

D'ailleurs, pour moi, un critique qui n'a pas compris Balzac, peut être un analyste très fin, une intelligence très souple, mais il n'est pas à coup sûr un de ces esprits supérieurs qui ont la haute compréhension de leur siècle. Je sais bien qu'il y avait ici antipathie de nature; mais, tout en n'aimant ni l'homme ni l'œuvre, il s'agissait de deviner l'influence décisive que Balzac allait avoir sur la seconde moitié du siècle.

Ecoutez la façon dont il parle de Balzac, à propos du succès qu'Eugène Sue venait d'obtenir avec les *Mystères de Paris*. « Ce qu'il y a de mieux dans son avènement (l'avènement d'Eugène Sue), c'est que cela déblaie le terrain et simplifie. Balzac et Frédéric Soulié sont mis de côté. Balzac ruiné, et plus que ruiné, est parti pour Saint-Pétersbourg, en faisant dire dans les journaux qu'il n'allait là que pour sa santé et qu'il était décidé à ne rien écrire sur la Russie. » Cela peut-il se supporter aujourd'hui? *Les Mystères de Paris* balayant les œuvres de Balzac ! Eugène Sue et Frédéric Soulié mis un instant sur la même ligne que l'auteur de *la Comédie humaine !* Voilà de ces lourdes appréciations que seul un critique à courte vue doit commettre. Quand on ne voit pas plus clair dans l'œuvre et dans la puissance d'un écrivain, on donne des doutes sur la solidité de son jugement et on perd du coup tous les droits qu'on peut avoir à porter des arrêts définitifs.

Je ferai encore une citation : « Le roman de Balzac, *Modeste Mignon*, est dédié à *une étrangère, fille d'une terre esclave, ange par l'amour, démon par la fantaisie*, etc. A-t-on jamais vu un galimatias pareil? Comment le ridicule ne fustige-t-il pas de pareils écrivains, et par quelle concession un journal qui se respecte leur ouvre-t-il ses colonnes?... Ce roman de Balzac était annoncé, il y a quelques jours, dans les *Débats*, par une lettre de l'auteur, la plus amphigourique, la plus affectée et la plus ridicule qui se puisse lire, tout cela afin de mettre en goût le public. Ceux qui insèrent de telles fadaises s'en moquent sans doute, mais ils croient qu'il faut servir au public ce qu'il demande. »

Tout le procédé du critique est là. Il s'arrête à l'allure romantique d'une dédicace, et il ne pénètre pas la véritable force de Balzac, cette méthode naturaliste qui va s'imposer. Il porte un jugement de rhétoricien exaspéré, il ne se hausse pas au rôle d'analyste maître de lui-même qui dégage nettement la puissance d'un écrivain. La passion l'aveuglait. Le tempérament exubérant de Balzac le jetait hors de toute justice. Dans les derniers temps de sa vie, il en était encore à se montrer stupéfait de l'influence décisive de Stendhal et de Balzac sur le roman français. Et il est mort, sans vouloir comprendre. C'est pour moi un fait qui détermine nettement la figure de Sainte-Beuve. Il était comme un de ces nobles de l'ancien régime, qui après avoir adopté les idées de la Révolution, refusèrent d'aller jus-

qu'au bout, profondément troublés et ne comprenant plus. Lui, appliquait en critique la méthode scientifique; seulement, toute sa nature d'homme ancien se révoltait, lorsqu'il voyait cette méthode portée dans le roman, avec une violence révolutionnaire. De là, ces contradictions d'une critique qui voulait tout saisir et qui, après avoir fait la lumière sur mille points secondaires, refusait de comprendre par quelles nouvelles trouées allait venir le grand jour.

HECTOR BERLIOZ

Je viens de lire un livre qui m'a profondément ému, la *Correspondance inédite d'Hector Berlioz*. Je n'entends pas parler musique, je serais incompétent. Même, je veux me mettre à un point de vue tout particulier, n'étudier chez Berlioz que le génie si longtemps incompris, exaspéré par une lutte ardente de chaque jour, hué et sifflé en France, lorsqu'on l'acclamait à l'étranger, ne triomphant enfin que dans la mort, après avoir traîné pendant six années l'agonie de la chute suprême des *Troyens*.

Mon travail sera simple d'ailleurs, je me bornerai à des citations. Voici la vérité des faits.

Dans une excellente notice biographique, dont M. Daniel Bernard a fait précéder la *Correspondance*, je trouve d'abord de précieux renseignements. Il faut se souvenir des légendes qui s'étaient formées sur Berlioz de son vivant. On faisait de lui un fou et un méchant, un artiste dont l'orgueil démesuré ne pouvait tolérer aucun rival. Les journaux du temps le peignaient ainsi : « Le musicien incompris méprise profondément ce qu'on nomme vulgairement le public; mais, en compensation, il n'a qu'une médiocre estime pour les artistes contemporains. Si vous lui nommez Meyerbeer : — Hum! hum! il a quelque talent, je ne dis pas, mais il sacrifie à la mode. — Et M. Auber? — Compositeur de quadrilles et de chansons. — Bellini? Donizetti? — Italiens, Italiens! musiciens faciles, trop faciles. »

Et ce n'est pas tout. Comme le dit M. Daniel Bernard, on prêtait en critique à Berlioz les opinions les plus saugrenues. Homme de lutte, ayant à combattre pour imposer ses idées, il s'était fortifié dans son feuilleton du *Journal des Débats*, d'où il mitraillait ses adversaires, très nombreux, et qui avaient pour eux la bêtise courante. Mais il avait beau dire blanc, on lui faisait dire noir. C'est là un phénomène stupéfiant qui se produit toujours. La chose écrite que chacun peut lire semble devoir être un fait. Eh bien! pas du tout. Berlioz, à propos de l'*Idoménée*, de Mozart, écrivait : « Quel miracle de beauté qu'une telle musique! Comme c'est pur! Quel parfum d'antiquité! » Et on lisait : « Mozart n'a aucun talent, personne n'a de talent, moi seul ai inventé la musique. » Explique qui pourra ce phénomène, il a lieu chaque fois qu'un artiste convaincu parle à la médiocrité des foules.

« Une fois pour toutes, dit M. Daniel Bernard, établissons que Berlioz ne prétendait nullement au rôle que certains compositeurs ont tenu depuis. Il ne se vantait pas d'être *le seul* de son espèce et ne croyait point qu'avant lui la musique fût une science ignorée, ténébreuse, inculte; loin de renier les anciens, il se prosternait avec vénération devant les dieux de la symphonie... Son unique prétention (et elle nous paraît justifiée) était de continuer la tradition musicale en l'agrandissant, en l'améliorant grâce aux ressources modernes. »

D'ailleurs, il avait des tendresses ardentes, il défendait Liszt avec une passion extraordinaire. S'il faisait une continuel massacre des opéras-comiques, il était pris de véritables accès de dévotion devant les œuvres qu'il aimait. C'était un croyant, avec une pointe de fanatisme pour ses idées, forcément aigri par l'injustice de ses contemporains. J'emprunte encore à M. Daniel Bernard les lignes suivantes, qui résument très nettement la vie tourmentée de Berlioz.

« Il existait d'excellentes raisons pour que Berlioz fût attaqué, discuté, calomnié par ses concurrents, qui, ayant du talent, ne lui pardonnaient pas d'avoir du génie, et par ceux, beaucoup plus nombreux, qui, ne possédant ni génie ni talent, se ruaient indifféremment à l'assaut de toute réputation sérieuse, sans espoir d'en tirer davantage pour eux-mêmes, et uniquement pour le plaisir de briser. Couvert de lauriers à l'étranger. Berlioz s'irritait de trouver dans les feuilles de ses couronnes triomphales des moustiques parisiens qui le piquaient. Il était plus préoccupé des haines qu'il rencontrait dans son propre pays que des magnifiques ovations qui l'attendaient au delà des frontières, à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, à Weimar, à Lowenberg. »

Une dernière citation de M. Daniel Bernard, une phrase que j'ai trouvée bien jolie : « Certains critiques croyaient l'avoir détruit à tout jamais, ou s'imaginaient qu'ils le croyaient; car, au fond, ils n'en étaient pas bien sûrs. »

Mais il est temps d'entendre parler Berlioz lui-même. Je prends çà et là les passages où coule toute son amertume contre Paris et la France. C'est une blessure sans cesse ouverte, c'est une révolte continuelle contre la sottise, mêlée d'une douleur profonde à se voir ainsi chassé de son pays.

Le 14 janvier 1848, il écrit de Londres à M. Auguste Morel : « Quant à la France, je n'y pense plus... L'évidence est là : comparaison faite des impressions que ma musique a produites sur tous les publics de l'Europe qui l'ont entendue, je suis forcé de conclure que c'est le public de Paris qui la comprend le moins. N'est-il pas grotesque qu'on joue dans les concerts du

Conservatoire les œuvres de tout ce qui a un nom quelconque, excepté les miennes? N'est-il pas blessant pour moi de voir l'Opéra avoir toujours recours à des ravaudeurs musicaux et ses directeurs toujours armés contre moi de préventions que je rougirais d'avoir à combattre, si la main leur était forcée? La presse ne devient-elle pas ignoble de jour en jour? Y voyons-nous autre chose maintenant (à de rares exceptions près) que de l'intrigue, de basses transactions et du crétinisme?.. Et croyez-vous que je sois la dupe d'une foule de gens au sourire empressé, et qui ne cachent leurs ongles et leurs dents que parce qu'ils savent que j'ai *des griffes et des défenses?* Ne voir partout qu'imbécillité, indifférence, ingratitude ou terreur, voilà mon lot à Paris. »

Le 15 mars 1848, il écrit de Londres à M. Joseph d'Ortigue : « Je n'ai plus à songer, pour ma carrière musicale, qu'à l'Angleterre ou à la Russie. J'avais, depuis longtemps, fait mon deuil de la France ; la dernière révolution rend ma résolution plus ferme et plus indispensable. J'avais à lutter, sous l'ancien gouvernement, contre des haines semées par un feuilleton, contre l'ineptie de ceux qui gouvernent nos théâtres et l'indifférence du public ; j'aurais, de plus, la foule des grands compositeurs que la République vient de faire éclore, la musique populaire, philanthropique, nationale et économique. La France, au point de vue musical, n'est qu'un pays de crétins et de gredins ; il faut être diablement chauvin pour ne pas le reconnaître. »

Le 21 janvier 1852, il écrivait de Paris à M. Alexis Lwoff : « Rien n'est plus possible à Paris et je crois que, le mois prochain, je vais retourner en Angleterre, où le *désir d'aimer* la musique est au moins réel et persistant. Ici, toute place est prise ; les médiocrités se mangent entre elles et l'on assiste au combat et aux repas de ces chiens avec autant de colère que de dégoût. Les jugements de la presse et du public sont d'une sottise et d'une frivolité dont rien ne peut offrir un exemple chez les autres nations. »

Le 9 janvier 1856, il écrit de Paris à M. Auguste Morel : « On ne voit que tripotages, platitudes, niaiseries, gredineries, gredins, niais, plats et tripoteurs. Je me tiens toujours de plus en plus à l'écart de ce monde empoisonné d'empoisonneurs. »

Le 21 février 1861, il écrivait de Paris à son fils Louis Berlioz : « Les professeurs de chiffres (musique en chiffres) m'ont provoqué dernièrement ; tu as vu dans mon article du 19 à quoi leur instance a abouti et quel coup de poing ils m'ont obligé de leur donner sur la tête. Fais lire cela à Morel, qui fut insulté par eux, il y a quelques années... Jamais je n'eus tant de moulins à vent à combattre que cette année. Je suis entouré de fous de toute espèce. Il y a des instants où la colère me suffoque. »

Je pourrais multiplier ces citations où l'on voit le pauvre grand homme exaspéré se débattre dans les insultes qu'on fait à son génie. La colère l'emporte, les épithètes se pressent, il est continuellement sous les armes pour repousser les attaques ; et l'on sent, dans son cœur, une incurable tristesse, le coup de couteau que la frivolité de son cher et détesté Paris lui a planté en pleine poitrine et dont il mourra. Dans sa douleur, les consolations ne lui viennent que de l'étranger. Quand il sourit, c'est qu'il a triomphé quelque part, au loin, à Berlin ou à Londres.

« J'ai reçu hier une lettre d'un monsieur inconnu sur ma partition des *Troyens*. Il me dit que les Parisiens étaient accoutumés à une musique plus *indulgente* que la mienne. Cette expression m'a ravi. » (Lettre à Mme Ernst, Paris, 14 décembre 1864.)

« Voici encore un bulletin de la grande armée... La seconde représentation de *Béatrice* à Weimar a été ce qu'on m'avait annoncé qu'elle serait ; j'ai été rappelé après le premier acte et après le deuxième. Je vous fais grâce de toutes les charmantes flatteries des artistes et du grand duc. » (Lettre à M. et Mme Massart, Lowenberg, 19 avril 1863.)

« Je t'écris trois lignes pour que tu saches que j'ai obtenu hier soir un succès pyramidal. Redemandé je ne sais combien de fois, acclamé et tout (*sic*) comme compositeur et comme chef d'orchestre. Ce matin, je lis dans le *Times*, le *Morning Post*, le *Morning Herald*, l'*Advertiser* et autres, des dithyrambes comme on n'en écrivit jamais sur moi. Je viens d'écrire à M. Bertin, pour que notre ami Raymond, du *Journal des Débats*, fasse un pot-pourri de tous ces articles, et qu'on sache au moins la chose. » (Lettre à M. Joseph d'Ortigue, Londres, 24 mars 1852.)

Ainsi donc, telle a été sa vie jusqu'au dernier jour : hué en France, applaudi en l'étranger. Je terminerai mes citations par une page d'ironie cruelle. On avait annoncé que Berlioz allait partir pour l'Allemagne, où il venait d'être nommé maître de chapelle. C'est alors que, le 22 janvier 1834, il écrit à M. Brandus la lettre suivante :

« Le fait est que je dois quitter la France un jour, dans quelques années, mais que la chapelle musicale dont la direction m'a été confiée n'est point en Allemagne. Et puisque tout se sait dans ce diable de Paris, j'aime autant vous dire maintenant le lieu de ma future résidence : je suis directeur général des concerts particuliers de la reine des Ovas, à Madagascar. L'orchestre de Sa Majesté Ova est composé d'artistes malais fort distingués et de quelques Malgaches de première force. Ils n'aiment pas les blancs, il est vrai, et j'aurais en conséquence beaucoup à souffrir sur la terre étrangère, dans les premiers temps, si tant de gens en Europe n'avaient pris à tâche de me noircir. J'espère donc arriver au milieu d'eux bronzé contre leur malveillance. En attendant, veuillez faire savoir à vos lecteurs que je continuerai à habiter Paris le plus possible, à aller dans les théâtres le moins possible, mais à y aller cependant, et à remplir mes fonctions de critique comme auparavant, plus qu'auparavant. Je veux, pour la fin, m'en donner à cœur joie, puisque aussi bien il n'y a pas de journaux à Madagascar. »

Maintenant, quelle moralité devons-nous tirer de tout cela? Berlioz mort, on sait quel a été son triomphe. Aujourd'hui, on s'incline très bas devant sa tombe, on le proclame la gloire de notre école moderne. Ce grand homme qu'on a vilipendé, qu'on a traîné au ruisseau pendant sa vie, est applaudi dans son cercueil. Tous les

mensonges entassés autour de lui, toutes les légendes odieuses et ridicules, toutes les polémiques sottes, tous les efforts de la haine et de l'envie pour le salir, s'en sont allés comme une poussière balayée par le vent; et il reste seul, debout dans sa victoire. C'est Londres, c'est Saint-Pétersbourg, c'est Berlin, hélas ! qui ont eu raison contre Paris. Mais croyez-vous que cet exemple guérisse la foule de sa frivolité et les médiocres de leur rancune, en face des talents personnels? Ah! que non pas! Demain, un musicien original peut naître, il trouvera exactement les mêmes sifflets, les mêmes calomnies, et il recommencera identiquement la même bataille, s'il veut la même victoire. La bêtise et la mauvaise foi sont éternelles.

CHAUDES-AIGUES ET BALZAC

J'ai fait une trouvaille, j'ai découvert un volume intitulé : *les Ecrivains modernes de la France.* Il a paru chez Gosselin, en 1841, et il a pour auteur un critique du nom de Chaudes-Aigues, mort depuis vingt-cinq à trente ans, je crois, et parfaitement oublié aujourd'hui. Je me souviens d'avoir lu, dans la *Revue de Paris*, un article où Asselineau donnait ce Chaudes-Aigues comme un lettré de talent, un esprit fin et sagace. En tout cas, sans être au premier rang, Chaudes-Aigues occupait une place honorable dans la littérature de l'époque, et l'on peut dire qu'il résumait l'opinion moyenne, qu'il tenait alors la place de certains de nos critiques, aujourd'hui très écoutés. D'ailleurs, la preuve que ses études avaient une valeur, c'est qu'il a trouvé un éditeur pour les réunir en un volume.

Or, en feuilletant ce volume, j'ai rencontré une étude sur Balzac, qui est devenue pour notre génération le comble de la drôlerie. Cela est complet, cela résume la bêtise d'une époque. On assiste là à cette éternelle rage de la médiocrité, à cette éternelle négation des aveugles devant les personnalités puissantes. Et ce qui est amusant, c'est que nous sommes déjà la postérité et que le rire nous prend, lorsque nous mettons Balzac en face de ce Chaudes-Aigues, le géant du roman moderne à côté de ce nain ridicule qui tâche de le couvrir de boue, sans arriver à autre chose qu'à se salir lui-même. Quel beau spectacle et quelle leçon! Mordez, insultez, mentez, soyez bêtes, dénoncez, faites-vous mouchards et gardes-chiourme, traînez les œuvres dans la boue, voilà le résultat : ceux que vous diffamez grandissent et rayonnent dans l'admiration de vos petits-fils, tandis que vos jugements odieux et imbéciles deviennent, quand on les retrouve, un objet de honte et de risée pour vos mémoires.

Je veux ressusciter Chaudes-Aigues. Cela sera d'un bon exemple pour nos aboyeurs d'aujourd'hui. Il faut qu'on mette le nez d'une certaine critique dans ses ordures. Vous allez voir que rien n'est changé. Les accusations sont toujours les mêmes, et le talent ne s'en porte pas plus mal.

Donc, je me contenterai de donner des citations. Il suffit qu'on ait les pièces sous les yeux. D'abord, Chaudes-Aigues triomphe en dix pages, parce que Balzac se permet d'opérer certains changements dans la classification de ses ouvrages. On sait que le grand romancier ne trouva qu'après coup l'idée de réunir ces romans par un lien commun, sous le large titre de *la Comédie humaine*, et il eut alors certaines hésitations, il modifia plusieurs fois l'ordre des différentes parties. Il n'y avait évidemment là rien qui diminuât le talent du romancier; nous ne nous préoccupons plus de ces choses aujourd'hui; mais Chaudes-Aigues exulte, il s'imagine confondre Balzac en lui faisant cette guerre de détails, et quand il a prouvé que certaines œuvres ne sont pas à leur place, il triomphe, il se vante d'avoir mis en poudre *la Comédie humaine.* Pauvre homme ! Il conclut : « Ce recensement sommaire une fois livré aux méditations des admirateurs les plus enthousiastes de M. de Balzac, nous écouterons d'une oreille indifférente M. de Balzac vanter à outrance les merveilles architectoniques dont il rêve. Qui pourrait songer sans rire, désormais, à la future cathédrale de M. de Balzac? » Certes, on rit aujourd'hui, mais on rit de Chaudes-Aigues.

Ce qui mettait Chaudes-Aigues hors de lui, c'était l'attitude de Balzac. Ecoutez-le: « Chaque fois que M. de Balzac roule sur la place publique une pierre de son édifice, c'est à son de trompe, à grand bruit de préface, et en ayant un soin tout spécial d'annoncer que, si le temple n'est point terminé encore, cela tient uniquement à l'immensité du plan conçu. » Naturellement, Balzac devait être accusé d'être un charlatan; c'est dans l'ordre. Il avait des idées à défendre, il se débattait au milieu d'adversaires très ardents: pur charlatanisme. En outre, ses chefs-d'œuvre avaient le tort de faire du bruit, et ses éditeurs commettaient le crime de vouloir les vendre. D'ailleurs, Chaudes-Aigues hausse les épaules devant *la Comédie humaine.* Il est plein de pitié. « Il y a de cela cinq ou six ans, dit-il, M. de Balzac imagina un singulier moyen de se soustraire à la juridiction souveraine de la critique; il déclara hautement, avec un sang-froid imperturbable, que ses romans ne pouvaient pas être jugés en dernier ressort, ni même d'aucune façon, par la critique existante, attendu que ses romans n'étaient point des œuvres distinctes les unes des autres, rivales pour ainsi dire, procédant chacune d'une inspiration particulière et arrivant à des conclusions essentiellement diverses, mais bien autant de fragments d'un monument gigantesque, autant de pierres indispensables d'un colossal palais où il voulait loger son pays. Médiocrement irritée de cet arrêt d'incompétence dont on la frappait, la critique se contenta de hausser doucement les

épaules en signe de pitié indulgente... » Voyez-vous cet homme de génie qui a l'ambition de bâtir un monument et qui prie la critique d'attendre ! Cette prétention peut-elle se supporter? La bêtise n'attend pas.

Mais ce n'est là que l'entrée en matière. Chaudes-Aigues, d'une chiquenaude, a fait crouler *la Comédie humaine*. Balzac est convaincu de mensonge et d'impuissance; il n'a pas de plan général, il veut en imposer à la critique, il s'épuise en efforts superflus. Maintenant, il s'agit de prouver que ses romans, pris à part, n'offrent ni originalité, ni intérêt, ni talent, rien, rien du tout, le vide absolu.

D'abord, Balzac n'a rien inventé. Dans toutes ses œuvres, il n'y a que deux types, un homme de génie méconnu et luttant, une femme de cœur vouée à tous les sacrifices. « Louis Lambert et madame de Vieumesnil, dit Chaudes-Aigues, pour continuer une comparaison très juste, sont des épreuves avant la lettre des deux seuls portraits qu'ait gravés M. de Balzac. Malheureusement pour M. de Balzac, l'invention de ces deux portraits lui est tout à fait étrangère; il n'a que le mérite de reproducteur habile, en cette occasion. Comme le graveur imprimant sur la planche de bois ou d'acier l'idée du peintre, ou comme l'élève dirigeant un crayon timide sur les traces qu'a laissées le pinceau du maître, il a imité des images créées par d'autres cerveaux que le sien. » Et plus loin : « M. de Balzac n'a pas été aussi soigneux de dissimuler ses larcins, quand, au lieu de caractères principaux, il s'est agi de personnages secondaires et de détail. Pour ne le combattre que sur un terrain qui lui soit favorable, nous citerons à l'appui de notre assertion, ses deux livres les plus populaires : *Eugénie Grandet* et *le Lys dans la vallée;* le premier, où *l'Avare* et *Melmoth*, un peu grimaçants et contrariés, il est vrai, posent constamment devant l'auteur, à tour de rôle; le second qui, comme dispositions générales et comme effets de scène, est fabriqué avec les rognures de *Volupté*. Molière! Mathurin! Hoffman! Sainte-Beuve! Il faut être juste, M. de Balzac n'y va pas de main morte, et ce n'est pas aux pauvres qu'il s'adresse. » Balzac pillant Sainte-Beuve, c'est un comble, comme nous dirions aujourd'hui. D'ailleurs, l'accusation de plagiat est également dans l'ordre, Chaudes-Aigues ne serait pas complet s'il ne traitait pas Balzac de voleur. Les Chaudes-Aigues d'aujourd'hui continuent la tradition.

Passons maintenant au style. Vous allez voir comment Balzac ignore radicalement sa langue. « M. de Balzac est parfaitement étranger aux notions les plus vulgaires de la syntaxe; il n'y a pas, dans l'art d'écrire, de principe si élémentaire dont il paraisse avoir même une vague idée. Selon son bon plaisir, il met au régime de l'activité les verbes de la nature la plus passive, et réciproquement; ou bien il range dans la catégorie des irréguliers ou des absolus des verbes dont la condition est de rester neutres. Presque tous les mots sont forcés, sous sa plume, à des associations impossibles. Avec une audace et une assurance vraiment fabuleuses, il établit violemment, entre des substantifs dont il ne connaît ni la signification précise ni l'origine, et des adjectifs dont il ignore les obligations particulières, des alliances que réprouvent tout à la fois la tradition, le vocabulaire et le goût. Quant aux pronoms, relatifs ou possessifs, et aux adverbes, le romancier s'en sert comme de ces détachements de cavalerie légère qu'on lâche au milieu d'une armée en déroute, pour accroître le désordre et le carnage : c'est son corps de réserve destiné, aux heures décisives, à rendre le massacre de la langue plus complet. » Ceci est de l'ironie. Chaudes-Aigues ne se doute pas d'une chose, c'est qu'une page de Balzac, même incorrecte, a plus d'accent que tout son volume d'articles. Notre langue se tranforme depuis le commencement du siècle, au milieu de nos luttes littéraires, et c'est faire une singulière besogne que de vouloir juger le style de Balzac avec les règles de La Harpe. Chaudes-Aigues nie tout simplement l'évolution moderne en matière de style, cet enrichissement considérable de la langue, ce flot d'images nouvelles, cette couleur et je dirai cette odeur introduites dans la phrase. Sans doute il faudra plus tard une police pour régler tout cela. Mais ricaner et s'indigner devant ce mouvement, c'est ne pas comprendre, c'est faire preuve d'infirmité cérébrale.

Arrivons à la moralité. Ici, Chaudes-Aigues devient superbe. Il me semble que j'entends nos critiques et nos chroniqueurs d'aujourd'hui foudroyant le naturalisme. Le comique abonde. Je n'ai que l'embarras des citations. « Une des prétentions de M. de Balzac, pour laquelle nous serons impitoyable, s'écrie-t-il, c'est celle que révèle hautement le titre général de ses œuvres, de connaître à fond les mœurs du siècle et de les peindre avec une rigoureuse vérité. Quelles sont donc les mœurs que peint M. de Balzac? Des mœurs ignobles et dégoûtantes, ayant pour seul mobile un intérêt sordide et crapuleux. S'il faut en croire le prétendu historien philosophe, l'argent et le vice sont le moyen et le but uniques pour tous les hommes d'aujourd'hui; les passions perverses, les goûts dépravés, les penchants infâmes animent exclusivement la France du dix-neuvième siècle, cette fille de Jean-Jacques et de Napoléon ! Nul sentiment honorable, nulle idée honnête, de quelque côté que se tourne le regard. La France, — car c'est le portrait de la France que l'auteur se propose, — est peuplée de goujats galonnés, de bandits plus ou moins déguisés par un masque, de femmes arrivées aux dernières limites de la corruption ou en train de se corrompre : nouvelle Sodome dont les iniquités appellent le feu du ciel. C'est-à-dire que les cachots, les lupanars et les bagnes seraient des asiles de vertu, de probité, d'innocence, comparés aux cités civilisées de M. de Balzac. » Tout y est, comme on le voit, Sodome, Jean-Jacques et Napoléon. Et l'on dit cela de nos œuvres aujourd'hui, et l'on nous jette Balzac à la tête, en déclarant que Balzac au moins faisait la part de la vertu, qu'une haute moralité se dégageait toujours de ses œuvres ! Voyons, il faudrait s'entendre. La vérité est que les Chaudes-Aigues de demain nous jetteront à la tête des romanciers du vingtième siècle, en les accusant à leur tour d'une honteuse immoralité.

Attendez, ce n'est pas fini. Voici le plus beau, on croirait entendre parler les critiques que



Balzac.

vous connaissez bien, on croirait lire un article publié hier sur des romans dont vous savez les titres : « Eh! oui, sans doute, il y a dans la société contemporaine des infamies et des hontes, des fortunes dont la source est inavouable, des positions usurpées, des métiers exercés bassement, des industries déshonorantes, des égoïsmes poussés jusqu'à la lâcheté et à la scélératesse, des turpitudes sans nom. Mais dire qu'il n'y a que cela, voilà l'impardonnable mensonge ! Mais se plaire dans la mise en œuvre de pareils éléments, les grandir, les poétiser, les caresser, en composer un éternel spectacle pour la foule, en vouloir faire des sujets d'admiration et d'enthousiasme, voilà le tort criminel ! Heureusement, il y a, aujourd'hui plus que jamais, dans le cœur d'une certaine jeunesse dont M. de Balzac ne soupçonne pas l'existence, des instincts désintéressés et nobles, des passions généreuses, des convictions sincères et ardentes, que ne terniront ni ne déracineront les mauvais exemples, non plus que les pernicieuses leçons. Sous ce fumier que M. de Balzac remue de deux mains amoureuses, au sein d'une terre vierge et féconde, se développent en silence, à cette heure même, des germes précieux... Mais, à qui parlons-nous? et l'auteur de *la Fille aux yeux d'or* peut-il nous comprendre? Tout ce que nous devons dire à M. de Balzac, c'est qu'il n'a rien de plus à démêler avec l'esprit philosophique de son siècle qu'avec la littérature sérieuse... Placé, de son vivant même, entre mademoiselle de Scudéry, dont il a la fécondité maladive, et le marquis de Sade, qu'il continue, dans un autre ordre d'idées, avec un bonheur rare, il pourra voir avant peu, de ses fenêtres, le cadavre de sa réputation traîné aux gémonies. »

Cette fois, c'est complet. Voilà le marquis de Sade arrivé. Je l'attendais. Il devait être de la fête. On ne saurait croire quelle consommation la critique fait du marquis de Sade. Il est la « tarte à la crème » des Chaudes-Aigues passés, présents et futurs. Un romancier ne peut risquer une plaie humaine sans qu'on le salisse avec cette comparaison inepte, qui prouve une seule chose, l'ignorance parfaite de ceux qui l'emploient. Mais laissez-moi m'égayer sur la clairvoyance extraordinaire du prophète Chaudes-Aigues. Où est-elle, la jeunesse qui devait traîner Balzac aux gémonies, ô Chaudes-Aigues? Aujourd'hui, les fils et les petits-fils de Balzac triomphent; ce romancier de génie, qui n'avait rien à démêler avec la littérature sérieuse ni avec l'esprit philosophique du siècle, a justement laissé la formule scientifique de notre littérature actuelle. Si tes pareils de l'heure présente, ô Chaudes-Aigues, prophétisent avec la même certitude, ceux qu'ils condamnent à l'égout peuvent se réjouir, car c'est à coup sûr une haute et noble gloire qui les attend.

Finissons. Voici encore une longue citation nécessaire : Chaudes-Aigues, dans un dernier paragraphe de deux pages, croit achever Balzac d'un coup de massue. Il s'en prend aux excès de sa personnalité, il parle de son orgueil, il le traite carrément de fou. Lisez et méditez ces pages.

« Nous aurions volontiers assisté en témoin aussi impassible que peu curieux à la décadence de M. de Balzac, faux météore prêt à replonger silencieusement dans la mare d'in-octavos sinistres d'où il est sorti, si M. de Balzac, à mesure qu'il décline, ne prenait à tâche de lasser la patience publique par l'excès de sa personnalité. M. de Balzac, à force de se trouver semblable, sinon supérieur, à tous les grands personnages anciens et modernes, en est arrivé à se placer si haut dans sa propre estime, qu'il ferait preuve d'une modestie incroyable s'il se mettait, comme on l'assure, sur les rangs pour l'Académie. Consentir à partager ainsi l'empire des lettres avec trente-neuf rivaux, vouloir troquer un trône contre un fauteuil serait, nous en convenons, une abdication véritable... MM. de l'Institut ne donneront pas lieu, nous l'espérons, à l'une de ces bouffonneries dont le public est las... Que M. de Balzac se proclame, par la voie des annonces, un auteur incomparable, le plus excellent des romanciers modernes, le premier fabricant de chefs-d'œuvre en gros ou en détail, c'est un ridicule sans doute qui rappelle la grenouille de La Fontaine, mais que les libraires, à tout prendre, ont le droit de donner à l'auteur pour leur argent. Que M. de Balzac se pose, dans une préface, en écrivain près de qui Richardson, Walter Scott et autres sont une petite monnaie vulgaire; cela est, jusqu'à un certain point, tolérable, comme sujet précieux d'hilarité. Mais que M. de Balzac, non content d'imposer son nom au public, au moyen de la préface et de la réclame payante, saisisse toutes les occasions de se prodiguer l'encens à lui-même, et fasse naître ces occasions au besoin; que, sous prétexte, aujourd'hui, d'éclaircir une question de droit littéraire; demain, de signaler le tort fait à la librairie française par la contrefaçon belge; après-demain, de réfuter une opinion émise sur lui, dans un article critique; un autre jour, de proposer une modification du code civil ou du code pénal, M. de Balzac, incessamment préoccupé de son importance individuelle, explique le double rôle de maréchal de France et d'empereur qu'il joue tour à tour, sans que la société s'en doute..., voilà qui n'est plus tolérable, voilà qui n'est plus risible; car ceci est de l'orgueil poussé jusqu'à la folie. Opposer l'exiguité du mérite à l'extravagance de l'ambition était, en pareil cas, un devoir dont la critique philosophique ne pouvait se dispenser. »

Les oreilles me tintent. Est-ce de Balzac qu'il s'agit, est-ce d'un autre? L'article a-t-il paru il y a trente ans, a-t-il paru ce matin? Ne serait-il pas de Chaudes-Aigues, serait-il de — mettez un nom? Pauvre grand Balzac, tombé sous la férule d'un médiocre, parce qu'il travaillait trop, parce que sa personnalité débordait fatalement, parce qu'il emplissait son temps avec la foi des forts travailleurs ! Ah ! quelle vengeance aujourd'hui ! Mais il a souffert, et il n'est plus là.

On me dira : « En voilà assez, vous avez raison : ce Chaudes-Aigues est idiot. Quelle étrange idée avez-vous eue d'exhumer ce tas d'enfantillages? Ce n'est pas drôle, ça nous ennuie, ça n'a plus le sens commun. A cette heure, tout le monde est d'accord. Balzac est le grand romancier du siècle. Il est inutile, pour le prouver, d'étaler les sottises que des critiques oubliés ont dites sur son compte. Laissez-nous tranquilles avec votre Chaudes-Aigues. »

Et je répondrai : « D'abord, Chaudes-Aigues est idiot; les citations que je lui ai empruntées sont devenues bouffonnes et ennuyeuses. Mais il est bon d'établir que Chaudes-Aigues a été, dans son temps, un critique distingué, écouté, lu par un public dont il gâtait l'intelligence et qui pensait comme lui. Son étude est écrite proprement, sauf quelques incorrections et beaucoup de niaiseries. A coup sûr, il croyait faire œuvre de justice et de morale. Or, il est arrivé que trente années ont suffi pour le changer en un fantoche qu'on ne peut plus lire sans s'égayer. Eh bien ! dites-moi combien nous comptons à notre époque de Chaudes-Aigues, et songez avec quel éclat de rire nos petits-fils liront les articles de ces messieurs. Cela me réjouit, voilà tout. »

JULES JANIN ET BALZAC

Je me suis récréé à donner des extraits d'une incroyable étude, que le critique oublié Chaudes-Aigues avait jadis déposée contre la haute figure de Balzac. Aujourd'hui, je prendrai un nouveau plaisir, je reproduirai certains passages d'un article publié par Jules Janin sur l'auteur de *la Comédie humaine*, dans la *Revue de Paris*, numéro de juillet 1839.

Chaudes-Aigues était presque un inconnu, un homme sans grande autorité, dont l'imbécillité ne tirait pas à conséquence. Mais Jules Janin, diable ! cela va devenir grave. Souvenez-vous que Jules Janin a été solennellement sacré prince des critiques, qu'on s'est pendant quarante ans incliné sous sa férule, que rien n'a égalé sa célébrité, si ce n'est l'oubli où il est tombé d'un coup et tout entier. Romancier fécond, critique dramatique acclamé, il semblait de taille à comprendre et à juger Balzac. Eh bien ! vous allez l'entendre !

Il faut dire que Balzac venait de malmener la presse dans son roman des *Illusions perdues*. Janin crut devoir prendre la défense du journalisme. En ce temps-là, on s'étonnait déjà qu'un romancier, égorgé par les journaux, traîné chaque matin dans la boue, eût l'audace grande de n'être pas content et d'accuser ses diffamateurs de mauvaise foi et d'ignorance. Balzac ne mâchait pas ses paroles : dans la Revue qui lui appartenait, il avait carrément déclaré que les journaux montraient une attitude « ignoble » à son égard. Jamais, d'ailleurs, il ne leur pardonna. Ce sont des choses qu'on a trop oubliées aujourd'hui, lorsqu'on cherche à écraser les vivants sous le souvenir des grands morts. Ajoutons que Janin, en se faisant le défenseur de la presse, était bassement l'exécuteur des rancunes de la *Revue de Paris*, qui venait de perdre son fameux procès contre Balzac.

Mais arrivons aux citations. Je les donne simplement dans l'ordre où elles se présentent.

D'abord, Janin plaisante agréablement. On l'a forcé à lire les *Illusions perdues*, et c'est pour lui un supplice atroce. Un moment, il espère éviter la corvée, il s'écrie : « Aussitôt, tout joyeux, je revenais à ces vieux livres qui ont eu tout de suite un milieu, un commencement, une fin ; nobles chefs-d'œuvre dont la contemplation vous rend meilleur. Au contraire, toutes ces misères modernes, écrites au hasard, sans plan, sans but, et comme si l'on traçait sur le papier le plus fantastique des châteaux en Espagne, vous donnent je ne sais quelle impatience que vous avez de la peine à contenir. » Voilà la profession de foi. « Sans plan, sans but » est bien joli. Cela rappelle Sainte-Beuve, qui préférait le *Voyage autour de ma Chambre* à *la Chartreuse de Parme*.

Continuons. « David Séchard s'estima donc fort heureux de remplacer son père à tout prix pour pouvoir nommer son ami Lucien prote d'imprimerie, aux appointements de 50 francs par mois ; j'oubliais de vous dire que madame Chardon, la mère, gagnait trente sous par jour chez ses malades, sa fille vingt sous chez la maîtresse blanchisseuse. Ce bruit d'argent et cette horrible odeur de billon reviendront souvent dans mon récit ; mais à qui la faute ! sinon à M. de Balzac, qui fait dépendre la destinée de ses héros, et je dis de presque tous ses héros, d'une pièce de cinquante centimes. » Et plus loin : « Des 2,000 francs qu'il avait apportés à Paris, il ne lui restait plus que 360 francs ; il fut se loger rue de Cluny, près de la Sorbonne, il donna 40 sous au fiacre ; il lui resta donc 358 francs. Pour lire avec fruit les romans de M. de Balzac, il faut savoir au moins un peu d'arithmétique et un peu d'algèbre, sinon ils perdent beaucoup de leur charme. Au reste, je vous prie de croire que ces minutieux détails sont exacts et que je suis incapable de les inventer. » Je le crois pardieu bien ! Il est intelligent, ce Janin. Le prince des critiques n'a pas compris que la grande originalité de Balzac a été de donner à l'argent en littérature son terrible rôle moderne.

Mais le plus amusant des reproches que lui fait Janin, c'est de se répéter, c'est de n'avoir qu'une note. Cela égaie, quand on se rappelle que ledit Janin a refait pendant quarante ans le même article, au rez-de-chaussée des *Débats*. Quarante années du même bavardage vide, quarante années de critique inutile et fleurie ! N'est-ce pas énorme de venir ensuite accuser d'uniformité l'auteur de *la Comédie humaine*, qui a créé tout un monde?

Enfin, il se risque, il se lance à fond dans la lecture des *Illusions perdues;* et voyez en quels galants termes : « Encore une fois, il le faut ; donc fermons les yeux, retenons notre haleine, mettons à nos jambes les bottes imperméables des égoutiers et marchons tout à notre aise dans cette fange, puisque cela vous plaît. » Je crois lire un critique d'aujourd'hui parlant de l'égout du naturalisme.

Au passage, Janin rencontre le nom de Walter

Scott, et le voilà parti, il en a pour deux pages de ce style fluide qui coulait comme une eau tiède. Balzac, qui avait pour Walter Scott une admiration difficile à comprendre aujourd'hui, ayant eu le malheur de dire que toutes les héroïnes du romancier anglais se ressemblaient, le critique s'écrie avec indignation : « Quel blasphème ! et comment peut-on méconnaître la valeur de ces chefs-d'œuvre que toute l'Europe sait par cœur? Mais c'est justement parce qu'il a placé la femme au second plan de ses histoires, parce qu'il a entouré ses héroïnes des plus douces vertus, parce que leur passion est calme, parce que leur amour est honnête, parce qu'elles restent toujours décentes et réservées, comme il convient à d'honnêtes filles, destinées à devenir d'estimables mères de famille; c'est justement pourquoi les romans de sir Walter Scott ont été ainsi adoptés à l'infini... » Voilà de la critique profonde. Décidément, le prince des critiques n'avait pas le crâne assez large pour comprendre Balzac.

Il le comprenait si peu qu'il lui comparait et qu'il lui préférait Paul de Kock. Du reste, c'était là une des plaisanteries du temps, dont Balzac enrageait. Janin raille avec perfidie : « Ainsi, par des chemins différents, l'un par la grosse gaieté et par l'exagération du sans-façon, l'autre par le sentiment le plus raffiné et par une politesse un peu plus qu'exquise, M. Paul de Kock et M. de Balzac sont arrivés tout à fait à la même popularité, à la même faveur, au même nombre de lecteurs; quant à savoir lequel des deux l'emporte sur l'autre, demandez-le aux grandes capitales de l'Europe? Londres choisira M. Paul de Kock; Saint-Pétersbourg, la plus habile des contrefaçons de Paris, proclamera M. de Balzac; Paris est pour tous les deux, Paris est pour tous ceux qui l'amusent; il n'aura jamais trop d'amuseurs. » Aujourd'hui, Paris, et l'Europe, et le monde, ne connaissent plus que Balzac, car Paul de Kock, et Jules Janin lui-même, sont morts.

Plus bas, le prince des critiques ne veut pas donner la royauté du roman à Balzac. Il confesse là son tempérament. Je cite toute la page qui en vaut la peine : « Je vous répondrai que M. de Balzac n'est pas le roi des romanciers modernes; le roi des romanciers modernes, c'est une femme, un de ces grands esprits pleins d'inquiétudes qui cherchent leur voie, et qui même, quand elle écrit ses plus beaux romans, me produit l'effet d'Apollon gardant les troupeaux d'Admète. Viennent ensuite, tantôt à côté, tantôt derrière M. de Balzac, tantôt devant lui, plusieurs romanciers qui, comme lui, regardent avec grand mépris la société telle qu'elle se comporte; écrivains d'une grande audace, d'une fécondité merveilleuse. Quel ouvrage de M. de Balzac a été plus rempli de mouvements et d'incidents divers que *les Mémoires du Diable?* Quel conte de M. de Balzac est supérieur à *la Femme de quarante ans*, par M. de Bernard? Quand donc M. de Balzac a-t-il poussé l'ironie plus loin que M. Eugène Sue? A-t-il rien écrit pour la fraîcheur des descriptions, pour la grâce murmurante et printanière du paysage, qui soit préférable aux adorables caprices de M. Alphonse Karr? N'oublions pas, dans un genre plus élevé, le roman de M. Alfred de Vigny et *Notre-Dame de Paris*, et *Volupté*, qui est un livre à part, sans compter tant de beaux petits contes que j'oublie, tous remplis de délire, d'imagination et d'amour... » Tout cela est devenu bien drôle à cette heure. Ce prince des critiques manquait de flair.

Voulez-vous maintenant entendre traiter Balzac comme un infect naturaliste d'aujourd'hui : « Parce que la chose existe, est-ce à dire que le roman et la comédie, le crochet à la main, se puissent occuper de ce pandémonium grouillant sur ce tas d'immondices? Non, non, il y a des choses qu'on ne doit pas voir et qui sont à peine permises au philosophe, à peine permises au moraliste, à peine permises au chrétien. Un écrivain n'est pas un chiffonnier, un livre ne se remplit pas comme une hotte. » Voilà une phrase qui a l'air d'avoir été écrite ce matin. Oh! ces messieurs ne se mettent pas en frais d'imagination : les mêmes phrases leur servent depuis un demi-siècle. Elles n'ont pas entamé Balzac; n'importe, on les trouve encore assez bonnes pour tâcher d'écraser les nouveaux venus.

En somme, comme je l'ai dit, Jules Janin feint de croire que Balzac s'attaque aux grandes personnalités du journalisme, à tous ces grands noms : Chateaubriand, Royer-Collard, Guizot, Armand Carrel, Villemain, Lamennais. La vérité était que Balzac parlait des honteuses cuisines dont il était le témoin, des coulisses de la presse, de tous les abus que le brusque succès des journaux faisait naître. Dès lors, admirez le passage suivant : « Lorsque, depuis 1789 seulement, tous les principes sur lesquels repose la société moderne ont été fondés, défendus et sauvés par le journal, cela est triste de voir sa noble et chère profession attaquée, même dans ses ténèbres, même dans ses accessoires les plus futiles et les plus inaperçus, et attaquée par quoi, je vous prie? Par un livre sans style, sans mérite et sans talent. » Grand Dieu ! est-ce des *Illusions perdues* que parle le prince des critiques? Mais, vous ne connaissez seulement pas votre principauté, vous barbotez ! Après un jugement pareil, on aurait dû vous asseoir sur votre couronne comme sur une chaise percée.

Attendez, ce n'est pas fini. Il y a une phrase plus forte. La voici : « Heureusement ce livre est du grand nombre des romans, qu'on n'a nul regret de ne pas lire, qui paraissent aujourd'hui pour disparaître le lendemain dans un immense oubli. Jamais, en effet, et à aucune époque de son talent, la pensée de M. de Balzac n'a été plus diffuse, jamais son invention n'a été plus languissante, jamais son style n'a été plus incorrect... » C'est assez, arrêtons-nous, car nous touchons au sublime du comique.

Eh bien! prince, je crois que c'est vous qui avez disparu le lendemain dans un immense oubli. Personne ne lit plus vos romans, et vos quarante années de critique n'ont pas même laissé une trace dans notre histoire littéraire. Quant à Balzac, il est debout, il grandit chaque jour davantage. Ce sont là des fouilles dans le passé, des lectures saines et rafraîchissantes, qui font du bien. On respire, en constatant l'imbécillité de la critique, même lorsqu'elle est couronnée. Songez donc qu'aujourd'hui il n'y en a pas même un qu'on ait jugé digne d'asseoir sur le trône. Si l'on patauge à ce point lorsqu'on est prince, que penser des jugements portés par le troupeau des critiques ordinaires?

UN PRIX DE ROME LITTÉRAIRE

Il vient de se produire un étrange projet, celui de fonder un prix de Rome littéraire. Certes, le projet n'a heureusement aucune chance d'être réalisé, et il serait inutile de le discuter, s'il n'était un symptôme de la laide maladie que nous avons en France d'être protégés et encouragés par l'Etat.

En vérité, nous ne nous affranchissons jamais de notre vie de bambins au collège. L'art et les lettres continuent à être pour nous une série de compositions en thème latin et en version grecque ; et il faut qu'un maître quelconque distribue des places, soit toujours là pour coller dans le dos des élèves des numéros d'ordre. Si, à la fin de l'année, la distribution des prix, avec des couronnes de laurier en papier peint, venait à manquer, ce serait une consternation générale.

Les gamins de huit ans ont des croix de ferblanc sur la poitrine. Plus tard, on les inscrit au tableau d'honneur, on les comble de bons points. Plus tard, à leur entrée dans la vie, on les promène de concours en concours, et les diplômes tombent sur eux, drus comme les feuilles en automne. Ce n'est point fini, les médailles, les titres, les croix de tous les métaux continuent de pleuvoir. On est timbré, scellé, apostillé. On porte sur chaque membre le visa de l'administration, déclarant en bonne forme que vous avez du génie. On devient un colis dûment enregistré pour la gloire. Quel enfantillage, et comme il est plus sain d'être seul et libre, avec sa poitrine nue au grand soleil !

Ainsi, voilà les écrivains qui n'étaient point trop protégés. Ils n'avaient pas de concours, seule l'Académie se permettait de distribuer à des dames et à des hommes tranquilles quelques prix timides. Ils ne sentaient point la tutelle de l'Etat, comme les peintres et les sculpteurs par exemple, qui dépendent absolument de l'administration. De là, une jalousie énorme. Nous voulons des chaînes, nous aussi ! Notre liberté nous gêne, nous ne savons pas en faire des chefs-d'œuvre, et nous tendons les mains pour qu'on nous garrotte. Les artistes sont trop gourmands de garder toutes les entraves pour eux. Nous entamerons des polémiques, nous ferons des conférences s'il est nécessaire, mais nous exigerons quand même notre coin de cachot.

Songez donc ! les peintres et les sculpteurs ont une école, où des professeurs leur enseignent le beau patenté. Ils passent leur jeunesse au milieu des concours. Ensuite, un jury les admet ou ne les admet pas à la publicité. Chaque année, ils composent, et les premiers ont des médailles. Quand les médailles sont épuisées, il y a des récompenses exceptionnelles. Voilà une carrière enviable, au moins ! Les élèves forts y goûtent toutes les jouissances possibles. Parlez-moi de cette façon de comprendre une existence d'artiste et comprenez combien la vie d'un écrivain est grise à côté ! Le pauvre homme n'a pas la moindre médaille pour s'égayer. Son ménage en reste tout chagrin.

Pour le moment, on ne demande pas encore des médailles, on serait satisfait, si l'Etat voulait simplement fonder un prix de Rome littéraire. Ce prix consisterait, comme le prix de Rome de peinture, en une certaine rente qu'on servirait pendant quatre années au lauréat. Naturellement, il serait décerné à la suite d'un concours, et le lauréat serait tenu de fournir chaque année un travail quelconque, pour prouver qu'il ne mange pas l'argent de l'administration avec des duchesses. Voilà le projet en gros. Resterait à fixer le genre de la composition. Serait-ce un roman, une étude historique, un poème? On a parlé, je crois, d'une comédie ou d'un drame en vers. Cela restreint singulièrement le prix de Rome littéraire, qui devient en réalité un prix de Rome dramatique. Je soupçonne les inventeurs du projet d'avoir des tragédies de jeunesse dans leurs tiroirs. Mais, vraiment, ils n'ont pas dû voir tout le côté économique de l'invention.

Quand le prix de Rome a été créé, il s'agissait avant tout de fournir à de jeunes artistes l'occasion de faire un séjour dans la ville que l'on regardait alors comme le tabernacle de l'art. Le voyage coûtait fort cher; d'autre part, on voulait assurer aux lauréats un local, des relations, une direction artistique; enfin, l'école avait un drapeau et entendait former des soldats pour le défendre. Toutes ces raisons expliquent la fondation.

Mais, dans les lettres, à quoi rimerait un pareil prix? Il ne peut venir à la pensée de personne d'envoyer les lauréats littéraires dans une ville quelconque ; ils devront rester à Paris, dans ce Paris qui attire toutes les intelligences. Je comprendrais à la rigueur les grandes villes de province fondant des prix de Paris. D'un autre côté, les écrivains n'ont aucun frais matériel. Avec une main de papier, trois sous d'encre et un sou de plumes, on écrit un chef-d'œuvre. Enfin, il n'y a plus une littérature d'Etat, dont on veuille défendre le drapeau. Les deux cas sont donc complètement différents, et je ne saisis pas quels rapports on a pu voir entre eux.

La seule raison qu'on ait donnée, c'est que le prix de Rome littéraire remédierait à de grands désespoirs et à de grands découragements. Et l'on a parlé d'Hégésippe Moreau, de tous les poètes de la légende qui sont morts à l'hôpital, de misère et de génie rentré. Alors, il faut s'entendre. S'il s'agit de servir une rente à un jeune écrivain pauvre, il faudra poser en principe que seuls les jeunes écrivains pauvres auront le droit de concourir. Le maire et le commissaire du quartier délivreront un certificat d'indigence, qu'on devra déposer au secrétariat avec les autres pièces. En effet, les lauréats qui auraient

seulement douze cents francs de rente, une petite pension de leur famille, commettraient une très vilaine action, en venant, à mérite égal, disputer le prix au meurt-de-faim. La pauvreté du candidat pèsera plus que son mérite dans la balance du jury.

Si l'on écarte cette raison sentimentale, on ne saurait citer aucun autre argument sérieux en faveur de la fondation. Mais ce n'est point tout, lors même qu'on aurait pour le prix de Rome littéraire les mêmes arguments qui ont décidé la création du prix de Rome de peinture, il serait prudent, avant de se lancer dans une seconde tentative, de se demander si la première a donné de bons résultats.

Aujourd'hui, on peut nettement établir le rôle de notre école de Rome, dans l'art de ce siècle. Ce rôle a été complètement nul. Certes, un grand artiste qui irait à Rome en reviendrait sans doute avec son génie. Seulement, Rome est si peu nécessaire à nos peintres que les plus grands d'entre eux, Eugène Delacroix, Courbet, Théodore Rousseau, Millet, Corot et toute notre grande école de paysagistes, n'y ont point passé. De cette pépinière, qui devait être fertile en maîtres, il n'est guère sorti que des médiocrités. Le large mouvement de l'art au dix-neuvième siècle s'est fait en dehors et à côté de la serre chaude administrative.

Cela est si vrai, l'école de Rome est aujourd'hui tellement inutile et dévoyée, que les élèves y vivent dans l'anarchie absolue des doctrines. Chaque année, à l'exposition des envois, on peut constater le tohu-bohu des personnalités. L'école de Rome n'a même plus son entêtement esthétique. Autant envoyer les lauréats à Pontoise, ils seront plus près de la vie moderne. D'ailleurs, leur séjour en Italie est une chose agréable. Il fêle peut-être un peu leur jugement, mais un peintre médiocre de plus ou de moins, cela ne tire pas à conséquence. Quant au génie qui s'égarerait là, il s'en tirerait toujours. Mon avis est donc que notre école de Rome n'est ni nuisible ni utile.

Ainsi, l'expérience est faite, à quoi bon la recommencer en littérature? Il est entendu que l'art et les lettres ne gagnent rien à être patronnés et pensionnés. Cela ne sert qu'à entretenir la médiocrité. Un écrivain médiocre est déjà gênant par lui-même; s'il était patenté, il deviendrait dangereux. Nous sommes trop mangés par les faiseurs de phrases, pour qu'on ouvre une école de rhétorique. Le jour où l'on fonderait le prix de Rome littéraire, je sais bien ce qui se passerait: il n'irait pas à la pauvreté, il n'irait pas au talent original, il irait aux esprits moyens et souples, qui savent cueillir toutes les fleurs du chemin. A quoi bon encourager ces messieurs qui n'ont déjà que trop de courage?

J'ai une théorie un peu barbare en ces matières : c'est que la force est tout, dans la bataille des lettres. Malheur aux faibles ! Ceux qui tombent ont tort de tomber, et c'est tant pis si on les écrase. Ils n'avaient qu'à savoir se tenir debout. Chaque fois qu'un débutant échoue, qu'un vainqueur de la veille est vaincu, je conclus qu'il portait en lui le germe de sa défaite. La victoire est aux reins solides, et cela est juste. Le talent doit être fort; s'il n'est pas fort, il n'est plus le talent, et il mérite que la vérité se fasse sur son compte. Quand on arrive dans l'art, il faut se dire ces choses virilement, pour savoir se conduire en homme dans la chute ou dans le succès.

Je trouve, par exemple, qu'on abuse étrangement d'Hégésippe Moreau, de Chatterton et des autres. Hégésippe Moreau était un médiocre poète. Sa grande habileté a été de mourir comme il est mort. S'il avait vécu, personne peut-être ne saurait son nom. On peut plaindre les pauvres diables que l'ambition littéraire tue dans les mansardes; mais il est naïf de regretter leur talent. C'est un crime que d'entretenir l'orgueil des médiocres. L'écrivain qui apporte un monde, accouche toujours de ce monde.

J'ai parlé en commençant de ce vilain besoin de protection que nous avons en France. On s'appuie d'une main sur les dames, de l'autre sur les corps constitués; on monte ainsi, peu à peu, l'échelle des succès aimables; on commence par les diplômes et les prix académiques, on finit par les croix et les titres. Pour gravir cette échelle, il suffit d'avoir l'échine souple et de savoir contenter tout le monde; un salut à droite et un salut à gauche; une tirade sur la morale de temps à autre; surtout un choix de phrases qui ne puissent fâcher personne.

Ah ! que le mépris est meilleur ! Mépriser toutes ces convenances, ne sentir aucun de ces besoins de la vanité, c'est peut-être la force suprême dans notre métier d'écrivain. On est seul, on ne relève que de son talent. Une œuvre est bonne, et on l'écrit, parce qu'on veut l'écrire. Nulle considération ne déterminera le changement d'une phrase. Pourquoi un changement, dès qu'on a renoncé à toutes les récompenses? La grande jouissance est de vouloir et de créer. On va devant soi, jusqu'au bout de sa volonté, et c'est la seule route qui mène à des chefs-d'œuvre.

LA HAINE DE LA LITTÉRATURE [1]

Quand je plaçais des articles avec grand'peine, je me souviens de l'émotion que me causait l'apparition d'un nouveau journal : une porte de plus pouvait s'ouvrir, la littérature allait peut-être avoir enfin un petit coin d'hospitalité. Est-ce pour cela, mais j'ai encore la naïveté de me réjouir, lorsque je vois Paris se barioler d'affiches. C'est au moins du pain pour quelques débutants.

Cette année, l'apparition de nouveaux journaux a coïncidé avec le chômage de la belle saison. Plus de Chambres, presque plus de politique, à peine un incident de loin en loin. Puisque le nombre des journaux augmentait juste au moment où la politique faisait relâche, sans doute allait-on se décider à donner une place plus large à la littérature; car vous n'ignorez pas que la littérature est devenue simplement un bouche-trou. Entre deux séances du parlement, on se sert d'un article de bibliographie pour justifier. Quant aux variétés, aux études littéraires de quelque longueur, elles restent des mois sur le marbre. Les journaux qui passaient pour être hospitaliers aux lettres, les *Débats* et le *Temps*, par exemple, se sont laissés dévorer comme les autres par la politique. Il n'y a plus, dans la presse, que cinq ou six personnalités entêtées qui s'obstinent à parler littérature, et rien que littérature, au milieu du sabbat abominable que les partis déchaînent autour d'elles. Je crois que, plus tard, on leur tiendra compte de cette louable obstination. Pour le moment, j'ignore si on les lit. On leur fait déjà une grâce, en leur laissant prendre chaque semaine trois cents lignes d'un journal, qu'on pourrait si utilement employer à la discussion de la revision ou du scrutin de liste.

Donc, la politique chôme, le nombre des journaux a augmenté, et je rêvais qu'on aurait recours au pis-aller de la littérature. Eh bien! pas du tout. La politique, qui coulait en torrent, s'est simplement étalée en mare stagnante; elle dort et elle pourrit sur place, voilà tout. Il se créerait vingt feuilles nouvelles, la politique en serait quitte pour s'aplatir et s'envaser davantage; et les journaux se videraient jusqu'aux annonces, qu'elle se délayerait au point de les emplir du haut en bas de son flot tiède et bourbeux. Elle seule, et c'est assez. Elle est la maladie fatale de notre époque de troubles et de transition.

Je causais un jour avec le directeur d'un nouveau journal. Il me parlait avec amertume de sa rédaction, qui était loin de le contenter, et me demandait si je ne connaissais pas des jeunes gens de talent. Je lui citai plusieurs noms; mais il haussait les épaules, en murmurant :

— Oh! un littérateur... Je voudrais un jeune homme qui eût un grand talent et qui s'occupât exclusivement de politique.

— Ah çà! finis-je par lui dire impatienté, est-ce que vous croyez qu'un garçon qui a assez de talent pour être un écrivain, consentira jamais à patauger dans la sale cuisine de votre politique?

C'était brutal, mais c'était et c'est encore l'exacte expression de ma pensée. Certes, j'admets parfaitement que les ambitieux qui se taillent une situation dans la politique, sont parfois des personnalités puissantes et originales. Mais remarquez qu'ils triomphent surtout dans l'action, et qu'il y a souvent au fond d'eux un écrivain médiocre. Les grands poètes et les grands prosateurs ont toujours fait une assez piètre mine dans les gouvernements. Si nous mettons à part les fortunes extraordinaires, si nous nous en tenons à la foule des journalistes et des agitateurs, au troupeau des élus du suffrage universel, depuis les simples conseillers municipaux jusqu'aux députés, nous voyons qu'il y a un artiste ou un écrivain raté chez chacun de ces hommes d'Etat d'occasion. L'observation est presque constante : la politique se recrute aujourd'hui dans la bohème littéraire.

Que j'en connais, et que de bonnes histoires à raçonter! Celui-ci a débuté par un volume de vers, dont on trouve encore les exemplaires chez les bouquinistes; celui-là a promené pendant dix ans des manuscrits dans les cabinets de rédaction et chez les concierges des théâtres; un autre a fait depuis sa jeunesse du journalisme obscur, sans arriver au public, las d'efforts et ne pouvant dépasser une célébrité de brasserie; un autre encore a tenté de tout, de l'histoire et de la critique, de la poésie et du roman, rongé d'ambition, obligé de lâcher un à un ses rêves, jusqu'au jour où il a enfin trouvé dans la politique une mère compatissante à tous les médiocres. Et je ne parle pas des écrivains qui ont eu de l'esprit un jour, puis qui se sont, le lendemain, réveillés si courbaturés, qu'ils n'ont même plus retrouvé leur talent : encore d'excellentes recrues pour la politique, dont la main droite est tendue aux impuissants et la main gauche aux invalides.

Voilà l'hôpital, la ménagerie, et tant pis si l'on se fâche, car je ne sais pas de mot assez fort

(1) Ce chapitre et le suivant ont une histoire. Ils furent la cause décisive de ma rupture avec le *Voltaire*, dont le directeur, sans me prévenir, s'avisa de protester, en déclarant que je manquais de respect à nos hommes politiques et en affectant de croire que je défendais l'obscénité. C'était provoquer ma démission violemment et devant tous. Un pareil procédé, inusité dans les lettres, venait-il d'un homme qui servait d'instrument plus ou moins conscient aux ratés littéraires dont je dénonçais les appétits politiques ? ou bien cet homme avait-il agi de lui-même, seul pour ce beau coup, étranger à notre monde, et n'ayant réellement pas compris ce que j'écrivais dans son journal ? Tout est possible. Voici mes articles, on les jugera. C'est un beau rôle, de tomber pour la littérature. Je n'ai plus qu'une coquetterie, je veux que ce directeur extraordinaire vive par moi, et je lègue son nom aux peuples futurs : il se nommait M. Jules Laffitte.

dans ma révolte. Oui, je suis indigné d'un pareil étalage d'ambitions mauvaises et bêtes. Prenez-moi un scrofuleux, un crétin, un cerveau mal conformé, et vous trouverez quand même dans le personnage l'étoffe d'un homme politique. J'en connais dont je ne voudrais pas pour domestiques. C'est un rut, un assaut de tous les appétits donné à une femme facile et que chacun espère violer. Il n'y faut ni esprit, ni force, ni originalité, mais seulement des alliances et une certaine platitude personnelle. Quand on a échoué en tout et partout, quand on a été avocat médiocre, journaliste médiocre, homme médiocre des pieds à la tête, la politique vous prend et fait de vous un ministre aussi bon qu'un autre, régnant en parvenu plus ou moins modeste et aimable sur l'intelligence française. Voilà les faits.

Mon Dieu ! les faits sont encore acceptables, car il s'en passe journellement d'aussi étranges. L'observateur s'habitue et se contente de sourire. Mais où mon cœur se soulève, c'est lorsque ces gens-là affectent de nous mépriser et de nous protéger. Nous ne sommes que des écrivains, nous comptons à peine; on nous limite notre place au soleil, on nous place au bas bout de la table. Eh! puisque les situations sont connues, messieurs, nous entendons passer les premiers, avoir toute la table et prendre tout le soleil. Comprenez donc qu'une seule page écrite par un grand écrivain est plus importante pour l'humanité que toute une année de votre agitation de fourmilière. Vous faites de l'histoire, c'est vrai, mais nous la faisons avec vous et au-dessus de vous; car c'est par nous qu'elle reste. Votre vie, le plus souvent, s'use dans l'infiniment petit d'une ambition personnelle, sans que la nation puisse en rien tirer d'utile ni de pratique; tandis que nos œuvres, par là même qu'elles sont, aident à la civilisation du monde. Et, d'ailleurs, voyez comme vous mourez vite : feuilletez une histoire des dernières années de la Restauration, par exemple, et demandez-vous où sont allées tant de batailles politiques et tant d'éloquence; une seule chose surnage aujourd'hui, après cinquante ans, la grande évolution littéraire de l'époque, ce romantisme dont les chefs sont tous restés illustres, lorsque les hommes d'Etat sont déjà effacés des mémoires. Entendez-vous, petits hommes qui menez si grand bruit, c'est nous qui vivons et qui donnons l'immortalité.

Il faut que cela soit dit nettement : la littérature est au sommet avec la science; ensuite vient la politique, tout en bas, dans le relatif des choses humaines. En un jour de colère, exaspéré des ambitions ridicules et du tapage odieux qui m'entouraient, j'ai écrit que ma génération finissait par regretter le grand silence de l'empire. Le mot dépassait ma pensée, je puis bien le confesser aujourd'hui. Mais, en vérité, n'ai-je pas toutes les circonstances atténuantes? Le milieu de vacarme, de secousses, de préoccupations effrayantes et sottes, dans lequel la politique nous fait vivre depuis dix ans, n'est-il pas un milieu intolérable où l'esprit finit par étouffer? Relisez notre histoire. A chaque convulsion, pendant la Ligue, pendant la Fronde, pendant la Révolution française, la littérature est frappée à mort, et elle ne peut ressusciter que longtemps plus tard, après une période plus ou moins longue d'effarement et d'imbécillité. Sans doute, les évolutions sociales ont leur nécessité et leur logique. Il faut les subir. Seulement, c'est un véritable désastre, quand on les prolonge. Aujourd'hui que la République est fondée, qu'elle tâche donc d'avoir la solidité d'un véritable Etat, assurant à la nation le libre usage de son intelligence. Sa durée et sa gloire sont là. Les politiqueurs à outrance la tueront, tandis qu'elle vivrait par les artistes et par les écrivains.

Je parle moins pour ma génération que pour la génération qui nous suit. Nous autres encore, nous avons fait notre trouée tant bien que mal, au milieu des circonstances les plus fâcheuses. Mais combien je plains les débutants d'aujourd'hui ! N'est-ce pas effrayant, ce pullulement de journaux dont je parlais et cette indifférence, ce mépris pour la littérature? Pas une feuille qui donne un coin à une partie littéraire sérieuse. Tous broient les airs les plus discordants, sur l'orgue de Barbarie politique. Et ils sont mal faits, et ils sont ennuyeux, et ils assomment le public; car le public, paraît-il, ne mord guère. Je serais enchanté qu'ils périssent par où ils pèchent, qu'ils mourussent d'une indigestion de politique, dans l'abandon final des quelques centaines de lecteurs qu'ils se disputent avec une âpreté de boutiquiers rêvant la nuit de l'Elysée. Vous n'ignorez pas, en effet, qu'il y a un président de la République, au fond de tout nouveau directeur de journal. Après Napoléon, tous les ambitieux voulaient être lieutenants. Aujourd'hui, après MM. Thiers, Grévy et Gambetta, voilà les fêlures qui se déclarent, et il n'y a pas un raté des lettres et de l'art qui ne rêve la magistrature suprême par le barreau ou par la presse.

Folie d'un moment, mais bien tumultueuse et bien gênante. Tout cela passera, et nous resterons : c'est ce qui nous donne un peu d'orgueil. L'orgueil, quoi qu'on en dise, est une santé par les temps d'aplatissement où nous sommes. Quand les directeurs de journaux demandent des garçons de talent, et qu'ils haussent les épaules, si on leur nomme un écrivain, un pur littérateur, il est bon, il est sain que les littérateurs se lèvent et leur disent : « Pardon, vous n'êtes rien, et nous sommes tout. »

LA LITTÉRATURE OBSCÈNE

Nous venons d'assister à un cas bien curieux. Paris a été pris d'un accès de vertu, je parle d'un accès à l'état aigu, d'une de ces jolies crises qui étalent l'ignorance et la bêtise d'un public. Quand le mal se déclare, les plus spirituels sont atteints ; ils n'en meurent pas tous, mais tous cèdent à la contagion. C'est comme une mode pendant quinze jours. Cette fois, la presse a fait la brusque découverte de ce qu'elle nomme, dans son indignation, la littérature obscène.

L'histoire est trop drôle pour que je ne la raconte pas tout au long. Un journal s'est fondé, le *Gil Blas*, qui, dans ses débuts, se vendait assez mal. Parfois, je questionnais curieusement les directeurs des feuilles rivales sur les chances de succès du nouveau venu ; et ces directeurs haussaient les épaules avec un sourire de mépris, ils ne craignaient rien, ça ne se vendait pas. Puis, voilà tout d'un coup que j'ai vu le nez des directeurs s'allonger : le *Gil Blas* se vendait, il avait pris une spécialité de chroniques légères qui lui donnait tout un public spécial, j'entends, si l'on veut, le grand public, les hommes et surtout les dames qui ne détestent pas les aimables polissonneries. De là, en quelques semaines, la grande colère de la presse vertueuse.

Je ne veux nullement défendre le *Gil Blas*, mais en vérité il me semble que son cas est d'une analyse facile. A coup sûr, il ne s'est pas fondé avec l'intention formelle de corrompre la nation. Il a beaucoup plus simplement tâté son public ; les nouveaux journaux connaissent bien cette période d'hésitation ; le succès ne vient pas, on essaye de tout, jusqu'à ce que le public morde. Eh bien ! le *Gil Blas*, ayant risqué dans le tas quelques articles grivois, a senti que le public mordait ; et, dès lors, il n'a pas boudé contre ce succès, il a donné à ses lecteurs la friandise de leur goût.

Spéculation ignoble, école de perversion, disent les confrères indignés. Mon Dieu ! je voudrais bien voir un journal qui refuse à ses abonnés ce que ceux-ci lui demandent. Par ces temps d'aplatissement aux pieds du public, la presse n'est-elle pas une immense flagornerie à l'adresse des lecteurs? En politique, en littérature, en art, où est donc la feuille qui se plante carrément au milieu de la route et qui résiste au grand courant de la sottise et de l'ordure humaines? Puisque toutes les folies, puisque tous les appétits ont des organes, pourquoi donc la polissonnerie n'aurait-elle pas le sien? Parmi les confrères qui se sont voilé la face, il en est qui ont autrement travaillé à la désorganisation publique. Flatter une aristocratie imbécile, flatter les vols de la finance, l'ambition de la bourgeoisie ou l'ivrognerie du peuple, cela est plus désastreux encore que de flatter la gaudriole de tout le monde. On croit vraiment que la morale ne réside que dans notre *pudendum*.

Je me suis donc abonné au *Gil Blas*, pour me rendre compte. J'y ai lu des articles charmants, par exemple les chroniques de M. Théodore de Banville, d'une grâce lyrique, les nouvelles si fines et si gaies de M. Armand Silvestre, les études colorées de M. Richepin; voilà trois poètes dont la compagnie est fort honorable. Il est vrai que le reste de la rédaction est moins littéraire. Ainsi, il y a eu des histoires absolument grossières ; non pas que j'en blâme l'inspiration, car je condamnerais par là même Rabelais, La Fontaine et d'autres encore que j'estime ; mais, en vérité, ces histoires étaient trop mal écrites. Telle est toute ma querelle. On est très coupable, quand on écrit mal ; en littérature, il n'y a que ce crime qui tombe sous mes sens, je ne vois pas où l'on peut mettre la morale, lorsqu'on prétend la mettre ailleurs. Une phrase bien faite est une bonne action.

J'en étais donc là de mon étude sur la question, charmé quand je lisais l'article d'un véritable écrivain, absolument révolté lorsque je tombais sur l'ordure d'un journaliste d'occasion, bâclant sa besogne. Pour moi, l'ignoble commence où finit le talent. Je n'ai qu'un dégoût, la bêtise. Mais mon époque me gardait encore un étonnement. Voilà que l'on m'a appris tout d'un coup que le *Gil Blas* était mon œuvre, le fils de mes entrailles. Ce n'est plus la faute à Voltaire, c'est la faute à Zola. En tout cas, le *Gil Blas* serait un fils bien dénaturé, car il mange son père chaque fois qu'il le nomme. Je n'y ai pas encore trouvé sur moi une ligne, je ne dirai pas aimable, mais simplement polie. On pourrait y compter jusqu'à trois hommes qui font publiquement profession de me détester. Avouez que ce serait là un enfant qui désolerait mes vieux jours, si j'avais la moindre certitude de paternité.

Mais non, je me tâte, j'interroge mon cœur, et la voix du sang ne parle pas. En toute honte de ma stérilité, je dois rendre l'enfant à Boccace et à Brantôme. Je ne me sens pas gai du tout, pas aimable, pas polisson, imcapable de chatouiller les dames. Je suis un tragique qui se fâche, un broyeur de noir que le cocuage ne déride pas ; et c'est mal connaître les lois de l'hérédité que de vouloir asseoir sur mes genoux d'homme hypocondre cet aimable poupon enrubanné qui fait déjà des farces avec sa nourrice.

N'êtes-vous pas stupéfait des jugements extraordinaires de la critique contemporaine, je parle de cette critique courante qui emplit les journaux? Elle ne met pas un seul écrivain en sa place ; elle n'étudie pas, elle ne classe pas ; elle part sur un mot, sur une idée toute faite, sans tenir compte du vrai tempérament et de la vraie fonction de l'écrivain. Le *Gil Blas*, enfant de *l'Assommoir* et de *Nana*, mais grand Dieu ! c'est Jérémie accouchant de Piron, — j'ajoute toutes proportions gardées, pour qu'on ne m'accuse pas de me placer au rang des prophètes.

Quels jolis articles mes amis m'envoient ! J'en ai là une douzaine sous les yeux. On m'y accuse carrément de faire mal tourner le siècle.

Un surtout est incroyable : il y est dit en toutes lettres que j'ai inventé la littérature obscène. Hélas ! non, monsieur, je n'ai rien inventé, et on me l'a même reproché fort durement. Il faudrait pourtant vous entendre avec vos confrères : si je copie tout le monde, si je ne suis qu'une dégénérescence de mes aînés, mon influence ne saurait être ni si terrible ni si décisive. Pourquoi ne dites-vous pas aussi que j'ai inventé le vice? Cela me mettrait du coup en tiers avec Adam et Eve, dans le Paradis terrestre. Il est léger, pour un garçon qui se pique d'avoir fait ses classes, d'effacer d'un trait de plume tant d'œuvres fortes et charmantes, écrites dans toutes les langues du monde, et de faire commencer à *l'Assommoir* et à *Nana* ce que vous appelez si naïvement la littérature obscène.

Et remarquez que ces réquisitoires ne vont pas sans un étalage des plus beaux sentiments du monde. On parle surtout au nom de la justice, on réclame des poursuites par amour de l'égalité. Aimable tartuferie qui ne trompe même pas les imbéciles ! Puisqu'on poursuit le journal, pourquoi ne pas poursuivre le livre? Puisque tel romancier a été appelé au parquet, pourquoi le parquet n'a-t-il pas appelé tel autre? Sans doute voilà de la logique. Mais elle sent terriblement mauvais, cette logique de la répression. Eh ! monsieur, puisque vous êtes pour la liberté entière, réjouissez-vous donc, le jour où la justice a un caprice de libéralisme ; c'est toujours cela de gagné. Que diriez-vous d'un homme que sa femme battrait et qui voudrait être battu tous les soirs pour le plaisir de la logique? Quand un de nous fait triompher la liberté de la pensée, en échappant à des juges que vous déclarez incompétents, ne devons-nous pas tous nous réjouir ! Je ne parle point de ceux que le succès trop vif d'un confrère peut gêner.

En somme, on accuse tout un groupe d'écrivains de spéculer sur l'obscénité. On les hue, on ramasse la boue des ruisseaux pour la leur jeter à la face ; et non content de les salir, on tâche de les attaquer dans leur talent, en jurant que leurs livres sont tout ce qu'il y a de plus facile à faire, qu'il suffit d'y entasser des horreurs ! Eh bien ! essayez, ce sera drôle !

Il est certain qu'il y a des spéculateurs partout. Dans le *Gil Blas*, on trouve des spéculateurs de l'ordure. Ce sont ces journalistes sans talent, qui fabriquent un conte grivois comme ils bâcleraient une chronique sur les prix de vertu, avec des larmes au bout des phrases. Les contes grivois se placent ; ils en font. Demain, ils iront ailleurs défendre les jésuites. Tout notre journalisme, toute la cuisine de nos reporters, je le répète, en est là, avec plus ou moins de scrupule. Dans le roman, le même fait se passe. Des spéculateurs battent monnaie avec des succès voisins, dont ils ne voient que le tapage et dont ils ne prennent que les crudités, en les rendant révoltantes par leur manque de talent. Cela a toujours eu lieu et aura toujours lieu.

Mais si nous parlions aussi des spéculateurs de la vertu. Croyez-vous que le sujet soit moins vaste et le trafic moins condamnable? Que j'en connais des romanciers et des auteurs dramatiques qui exploitent carrément la vertu, comme une carrière à plâtre ! Je n'interroge pas leur vie privée, je dis simplement que ces gaillards nous la baillent belle avec leur moralité, dont ils entendent simplement se faire des rentes. Avec la vertu d'abord, il n'est pas besoin de talent ; on se tape sur la poitrine, devant les dames, en jurant de ne jamais les faire rougir, et cela suffit. Ensuite on est décoré, on a la certitude de l'Académie, on pose pour une statue d'homme pur et de patriote. En avons-nous assez entendu de mauvais drames patriotiques, et nous en pousse-t-on assez de romans médiocres où les beaux sentiments brûlent à la dernière page comme des feux de Bengale ! Tout cela est-il convaincu? j'en doute, ce serait trop bête. Pur tripotage, gens habiles, nés à l'école de Tartufe, et qui ont compris qu'il y avait encore plus de profits solides à travailler dans la vertu que dans le vice.

Maintenant, entre ceux qui prennent la spécialité de ne pas faire rougir les femmes et ceux qui mettent leur gain à les faire rougir, il y a les véritables artistes, les écrivains de race qui ne se demandent pas une seconde si les femmes rougiront ou non. Ils ont l'amour de la langue et la passion de la vérité. Quand ils travaillent, c'est dans un but humain, supérieur aux modes et aux disputes des fabricants. Ils n'écrivent pas pour une classe, ils ont l'ambition d'écrire pour les siècles. Les convenances, les sentiments produits par l'éducation, le salut des petites filles et des femmes chancelantes, les règlements de police et la morale patentée des bons esprits, disparaissent et ne comptent plus. Ils vont à la vérité, au chef-d'œuvre, malgré tout, par-dessus tout, sans s'inquiéter du scandale de leurs audaces. Les sots qui les accusent de calcul, ne sentent pas qu'ils ont l'unique besoin du génie et de la gloire. Et, lorsqu'ils ont mis debout leur monument, la foule béante les accepte dans leur nudité superbe, comprenant enfin.

Je ne souhaite de la morale à personne ; mais je souhaite même à mes adversaires beaucoup de talent, ce qui serait plus agréable pour nous. S'ils avaient du talent, cela les calmerait sans doute, et ils réclameraient moins de vertu. En tous cas, qu'ils soient persuadés que l'année 1880 n'est pas plus vicieuse qu'une autre, que la littérature véritablement obscène ne s'y étale pas davantage qu'au dix-huitième siècle, par exemple, et que des années s'écouleront avant que le *Gil Blas* avance sensiblement la pourriture de notre société. Toute cette échauffourée est une crise de pudibonderie ridicule, qui m'inquiète sur le sort de notre fameux esprit français. Il est donc bien malade? Voyez-vous Rivarol tourner au Grandisson ! C'est le protestantisme qui nous envahit. On barde de fer les urinoirs, on crée des refuges blindés aux amours monstrueuses, lorsque nos pères innocemment se soulageaient en plein soleil.

FIN DE LA CRITIQUE

LA RÉPUBLIQUE ET LA LITTÉRATURE

I

Je ne tiens par aucune attache au monde politique, et je n'attends du gouvernement ni place, ni pension, ni récompense d'aucune sorte. Ce n'est pas ici de l'orgueil; c'est, au début de cette étude, une constatation nécessaire. Je suis seul et libre, j'ai travaillé et je travaille : mon pain vient de là.

D'autre part, il me faut établir un second point. Je suis un républicain de la veille. Je veux dire que j'ai défendu les idées républicaines dans mes livres et dans la presse, lorsque le second Empire était encore debout. J'aurais pu être de la curée, si j'avais eu la moindre ambition politique. Il suffisait de me baisser pour ramasser les épis, après les avoir fauchés.

Ainsi donc, ma situation est nette. Je suis un républicain qui ne vit pas de la République. Eh bien ! l'idée m'est venue que cette situation est excellente pour dire tout haut ce que je pense. Je sais pourquoi beaucoup évitent de parler : l'un attend une croix, l'autre tient à la place qu'il occupe dans l'administration, un troisième espère de l'avancement, un quatrième compte devenir conseiller général, puis député, puis ministre, puis, qui sait? président de la République. La nécessité du pain quotidien, le prurit des honneurs, sont de terribles liens qui garrottent les plus rudes franchises. Dès qu'on a un besoin ou une ambition, on appartient au premier venu. Si vous jugez trop franchement certains personnages politiques, vous fermez devant vous toutes les portes; si vous osez faire la vérité sur telle question, vous nous mettez à dos un parti puissant. Mais n'ambitionnez rien, n'ayez besoin de personne pour vivre, et tout de suite les entraves tombent, vous marchez librement, comme il vous plaît, à droite, à gauche, avec la joie calme de votre individualité reconquise. Ah! c'est le rêve, vivre dans son coin, des fruits du petit champ qu'on laboure, et ne pas compter sur le voisin, et parler haut au grand air, sans craindre que le vent emporte et sème vos paroles !

Dans les partis politiques, il y a ce qu'on appelle la discipline. C'est une arme puissante, mais c'est une laide chose. Dans les lettres, heureusement, la discipline ne saurait exister, surtout à notre époque de production individuelle. Si un homme politique a besoin de grouper autour de lui une majorité qui l'appuie, et sans laquelle d'ailleurs il ne serait pas, l'écrivain existe par lui-même, en dehors du public; ses livres peuvent ne pas se vendre, ils sont, ils auront un jour le succès qu'ils doivent avoir. C'est pourquoi l'écrivain, que ses conditions d'existence ne forcent pas à la discipline, est particulièrement bien placé pour juger l'homme politique. Il reste supérieur à l'actualité, il ne parle pas sous la pression de certains faits, ni dans le but d'un certain résultat; il lui est permis, en un mot, d'être seul de son avis, parce qu'il ne fait pas corps avec un groupe et qu'il peut tout dire, sans déranger sa vie ni risquer sa fortune.

Toutefois, je ne me hasarderais pas dans cette galère de la politique, si je n'avais à étudier une question bien grave, selon moi. Cette question est de savoir quel ménage, bon ou mauvais, vont faire ensemble la République et la littérature; j'entends notre littérature contemporaine, cette large évolution naturaliste ou positiviste, comme on voudra, dont Balzac a donné le branle. Voici longtemps déjà que j'hésite, car le terrain me semblait brûlant. Puis, depuis huit années, le tapage était si assourdissant, les complications se présentaient si rapides, qu'il était difficile à un homme d'étude de risquer une enquête sérieuse et surtout de conclure sagement. Mais aujourd'hui, bien que le tapage continue, la période d'incubation a cessé, la République existe en fait. Elle fonctionne, on peut la juger sur ses actes. L'heure est donc venue de mettre la République et la littérature face à face, de voir ce que celle-ci doit attendre de celle-là, d'examiner si nous autres analystes, anatomistes, collectionneurs de documents humains, savants qui n'admettons que l'autorité du fait, nous trouverons dans les républicains de l'heure actuelle des amis ou des adversaires. La solution de cette question est d'une gravité extrême. Pour moi, l'existence de la République elle-même en dépend. La République vivra ou la République ne vivra pas, selon qu'elle acceptera

ou qu'elle rejettera notre méthode. La République sera naturaliste ou elle ne sera pas.

Je vais donc étudier le moment politique dans ses rapports avec la littérature. Cela m'amènera forcément, plus que je ne le voudrais, à juger les hommes qui nous gouvernent. Mais, je le répète, mon intention n'est pas de me prononcer sur les destinées de la France, d'ajouter mon opinion à la confusion des autres opinions. Je pars de ce point que la République existe, et je veux simplement, moi écrivain, examiner comment la République se comporte à l'égard des écrivains.

Il me faut pourtant étudier, avant tout, de quelle façon la République vient d'être fondée en France. Rien de plus caractéristique. Sans entrer dans l'histoire si compliquée et si trouble de ces huit dernières années, on peut aisément en résumer les grandes lignes. — C'est d'abord l'écroulement de l'Empire, amené par la pourriture et l'agencement imbécile des charpentes qui soutenaient le régime; imaginez toute une décoration de pourpre et d'or, élevée sur des piliers trop grêles, mal plantés, piqués des vers, et qu'une secousse doit réduire en poudre; la guerre de 1870 a été cette secousse, et logiquement l'Empire s'est écrasé à terre, au moment de toute sa pompe. — Ensnite, après nos désastres, c'est Bordeaux et l'essai loyal. J'étais là, j'ai vu arriver cette majorité qui haussait les épaules, quand on parlait de la République; elle se voyait forte, toute-puissante, elle pensait n'avoir qu'à laisser tomber un vote, pour rétablir la monarchie. Aussi accepta-t-elle la résidence de M. Thiers, sans inquiétude, certaine de rester maîtresse de la France. Cependant, dès le lendemain, le classement des partis s'était fait. Si les républicains étaient en minorité, les monarchistes se divisaient, lorsqu'ils précisaient leurs vœux; il y avait les légitimistes, les orléanistes, les impérialistes, et aucun de ces partis ne restait le maître, dès qu'il s'isolait. De là une impuissance radicale à rien fonder. — C'est, plus tard, les longues intrigues, les luttes parlementaires, à Versailles. M. Thiers avait dit, avec sa finesse bourgeoise, que la France serait aux plus sages. Au fond, il prévoyait déjà le triomphe définitif de la République; il comprenait que les trois prétendants se détruiraient les uns par les autres. Le drame de la Commune et la répression violente qui avait subi, venaient de consolider le gouvernement républicain, au lieu de l'ébranler. Un danger beaucoup plus grave le menaçait : on parlait de réconciliation entre les deux représentants de la maison de France, la fusion des légitimistes et des orléanistes était sur le point de s'accomplir. — C'est enfin la crise du 24 mai, le renversement de M. Thiers, le triomphe des monarchistes. Un instant, on put croire la République perdue. Henri V allait rentrer dans Paris, les voitures de gala étaient déjà commandées. Puis, au moment du vote, il y eut une scission suprême dans le parti royaliste sur la question du drapeau blanc. La République l'emporta d'une voix.

Certes, ce n'était pas encore là un vote décisif. Mais on pouvait dire que la monarchie était condamnée, car elle devait achever de se tuer elle-même un peu chaque jour. Alors, sous la présidence du maréchal de Mac-Mahon, on assista à ce singulier spectacle d'une majorité monarchique, dont les membres se dévoraient, et qui travaillait malgré elle à la fondation de la République. Ses attaques violentes, ses sourdes menées, ses plans les plus habiles et les plus forts, tout aboutissait à rendre plus solide le gouvernement qu'elle voulait détruire. L'explication de ce phénomène est très simple. Un grand courant républicain s'était déclaré dans le pays, logiquement, parce que la République seule paraissait raisonnable et possible. Pendant que la majorité royaliste s'agitait inutilement dans son impuissance à rétablir la monarchie, elle se rendait de plus en plus impopulaire, et le pays entier se levait pour la chasser du parlement. De là, le travail continu des élections qui remplaçaient tout monarchiste sortant par un républicain; de là, les élections législatives du 14 octobre et les élections sénatoriales du 5 janvier, qui, après l'aventure désespérée du 16 mai, ont fait enfin de la République un gouvernement régulier, fonctionnant comme tous les gouvernements établis. Il faut dire que la gauche de l'Assemblée avait retenu et mis en pratique le mot de M. Thiers : « La France sera aux plus sages. » Sans doute une minorité d'extrême-gauche poussait aux décisions extrêmes; mais M. Gambetta, qui était le chef incontesté du parti, avait lancé le mot d'« opportunisme », pour caractériser tout ce que la situation réclamait de patience, d'habileté et de sagesse. Si M. Grévy est aujourd'hui à la présidence, si les républicains sont les maîtres dans les deux Chambres, c'est que les républicains ont laissé se produire dans la nation l'évolution nouvelle, sans vouloir hâter le dénouement.

Tels sont les faits, brièvement indiqués. Je n'ai pas besoin de descendre dans les détails, je veux en arriver simplement à conclure que la République, pour exister, doit être le résultat logique de certains faits, et non la formule arbitraire d'une école politique. Aux yeux de beaucoup de républicains, la République est de droit divin; un seul gouvernement est légitime, le gouvernement de tous; il n'y a qu'un souverain possible, le peuple. Certes, cette opinion est la mienne. Mais nous sommes là dans l'abstraction pure. Un mathématicien peut seul raisonner ainsi, parce que les chiffres n'ont pas de volonté. Avisez-vous de vouloir appliquer la formule théorique de la République à un peuple; aussitôt tout se détraque. C'est que vous introduisez un nouvel élément, le terrible élément humain, qui n'obéit pas comme les chiffres, qui a des soubresauts et des caprices. On ne fait pas d'un peuple une équation. Voyez la France en 89. Elle avait derrière elle des siècles de monarchie; c'étaient des coutumes, des usages, une façon de penser, une manière d'être, qui déterminaient ce qu'on nommait la société française. La race, le milieu, les institutions, travaillent à la lente formation d'un peuple, lui donnent son génie, le frappent d'une empreinte qui reste la sienne. Eh bien! on a eu beau vouloir transformer violemment la France de 89, elle s'est retrouvée monarchique, après une des plus terribles secousses qui aient bouleversé un Etat. Sans doute, le vieux monde n'a pu ressusciter, un nouveau siècle s'ouvrait, les conquêtes de la liberté étaient considérables. Mais l'Empire allait courber

toutes les têtes et les revanches de la Restauration devaient suivre. C'était simplement que l'élément humain, depuis si longtemps pétri par les siècles de monarchie, n'avait pu se plier du coup à la République, malgré la violence de la pression révolutionnaire. Les fanatiques, les sectaires, tous ceux qui obéissent à l'exaltation d'une foi et qui sont pressés de jouir de l'Etat idéal qu'ils rêvent, savent bien ce qu'ils font, lorsqu'ils réclament cent mille têtes, lorsqu'ils veulent établir un régime de terreur. Ils sentent la nécessité de dompter brutalement l'élément humain, d'écraser dans l'homme ce que le passé y a déposé, de purger l'homme par une saignée de tout ce que la race, le milieu, les institutions ont mis dans son sang. Vain espoir, d'ailleurs. Il n'y a pas d'exemple d'une nation ainsi transformée d'un instant à l'autre. Le sang a pu couler sur nos échafauds, on a vu des flaques rouges se dresser Napoléon, qui est venu à son heure arrêter le mouvement révolutionnaire et faire sa besogne. Même deux autres révolutions se sont produites, sans pouvoir encore fonder la République ; l'une a abouti à la monarchie de juillet, l'autre, au second Empire. A cela, une seule explication est possible, et il serait aisé de l'établir sur l'histoire : les faits sociaux et historiques ne concluaient pas à la République, l'élément humain en France ne se pliait pas encore au régime républicain. Et voyez les événements actuels : ce que la terreur n'a pu faire, l'évolution lente des esprits est en train de le réaliser aujourd'hui. Posons que l'effroyable secousse donnée par la Révolution à l'ancienne société française ait été nécessaire pour retourner le champ où allait pousser la société nouvelle. Mais ensuite quelle longue culture il a fallu pour mûrir cette société ! Toute notre histoire est là, depuis quatre-vingts ans. Nous voyons grandir le discrédit des dynasties, à chaque tentative de restauration ; c'est la branche aînée qui casse, c'est la branche cadette qui ne peut porter de fleurs, c'est l'Empire qui est chassé par une seconde invasion. Pendant ce temps, le peuple fait une étude de la liberté, un travail sourd et continu pousse le pays vers le régime républicain, et comme il arrive toujours, lorsqu'une force historique donne le branle à une nation, les moindres incidents, même ceux qui paraissent devoir arrêter cette nation en marche, la précipitent bientôt avec une impétuosité plus grande. En un mot, quand les faits veulent la République, la République se trouve fondée.

Voilà ce que je voulais nettement établir, au début de cette étude. Je me résume. Dans tout problème politique, il y a deux éléments : la formule et l'homme. Pour moi, la formule républicaine est la seule scientifique, celle à laquelle doit forcément aboutir toute nation. Si les hommes étaient de pures abstractions, des soldats de plomb ou des quilles qu'on pût ranger à son gré, rien ne serait plus commode que de transformer sur l'heure une monarchie en république. Mais dès que les hommes entrent en jeu, ils détraquent la formule, ils compliquent terriblement la question par le chaos d'idées, de volontés, d'ambitions, de folies, qu'ils y apportent. Dès lors, la politique naît, la moindre évolution demande parfois des centaines d'années pour s'accomplir, au milieu des luttes sans cesse renaissantes. Heureusement, les faits marchent, le travail s'accomplit, la formule se réalise suivant certaines lois. Rien ne serait plus intéressant que d'étudier ce jeu de l'élément humain se pliant à une nouvelle formule politique et sociale, en reprenant l'histoire de la société française vers le milieu du siècle dernier. Il y aurait là une bien grosse besogne. Je me suis contenté d'indiquer rapidement comment, depuis la Révolution, nous avons été emportés vers la République, et comment, dans ces dernières années, la République a été fondée par les faits, au milieu d'obstacles qui semblaient à chaque heure devoir lui barrer la route. Maintenant, il me reste à examiner les différents groupes du parti républicain. Ensuite, connaissant notre République actuelle, je pourrai étudier quels sont ses rapports avec la littérature contemporaine.

Certes, je me perdrais vite, si je voulais classer toutes les nuances du parti républicain. Je dois me borner à trois ou quatre types caractéristiques. Naturellement, je choisis les groupes influents. D'ailleurs, je ne fais pas œuvre de polémique, je ne suis qu'un savant et qu'un observateur. On ne trouvera donc ici ni un nom d'homme ni un titre de journal.

Il y a d'abord le républicain doctrinaire. Celui-là tient à une chapelle quelconque. Souvent il est protestant, d'allures puritaines. Il vise l'Académie, se pique de belle langue, d'équilibre heureux. C'est le libéral, avec la pondération d'un homme habile, qui a juré de ne jamais pencher à droite ni à gauche. Quand il est convaincu, il est généralement de crâne dur et de cervelle étroite ; c'est alors un formaliste, un bourgeois qui a peur du peuple et qui désespère d'une monarchie à son usage. Mais, lorsqu'il n'est pas convaincu, il montre une intelligence singulièrement souple. Sa gravité, ses grands mots, son attitude correcte, sa phraséologie d'homme sérieux et pudibond, cachent le plus aimable des scepticismes. Au fond, il n'a que son ambition. Il s'est dit en homme pratique que le plus sûr moyen de gouverner, c'est encore de n'effrayer personne et d'ennuyer tout le monde. Aussi a-t-il créé des journaux où triomphe le gris en littérature et en politique, des feuilles de pâte ferme, qui ne sacrifient jamais à l'esprit, qui bourrent leurs lecteurs d'articles fortement indigestes. Cela suffit pour avoir du poids. Il ne s'agit que de mettre une cravate blanche aux lieux communs. Tout un public s'est formé autour de ce vide majestueux, de ce libéralisme vivant de formules académiques. Le mot propre n'y est jamais employé. C'est un salon bourgeois, avec ses préjugés, ses attitudes gourmées, sa religiosité vague, son importance et son ennui. Il s'agit d'exploiter solennellement les classes moyennes ; de là les dogmes, les opinions toutes faites et rassurantes, les adoucissements continuels, les déclarations prudhommesques. Je propose de donner aux républicains doctrinaires le nom de jésuites du protestantisme. Il ont rêvé le pouvoir dès le premier jour, et leur longue campagne n'a été qu'une marche lente vers les situations convoitées. Ce sont les hommes des expédients. Soyez certain qu'ils n'acceptent de la République que l'étiquette. Toute formule scientifique leur répugne.

Je passe au républicain romantique. Celui-ci,

moins dangereux, est plus drôle. Il tient malheureusement beaucoup de place dans le tapage du jour. C'est toute une histoire que l'entrée du romantisme dans la politique. Je l'ai déjà racontée ailleurs. Il est arrivé que certains dramaturges de 1830, voyant leurs recettes baisser au théâtre, ont eu l'idée de se jeter dans le journalisme, avec leur ferraille et leurs panaches. Cela se passait à la fin de l'Empire, au moment où le public dévorait les feuilles d'opposition. Or, à cette heure d'attaques passionnées contre le pouvoir, le romantisme fit merveille dans la presse. Les tirades dont on commençait à sourire sur les planches, parurent toutes neuves, imprimées en tête d'un journal. C'était Hernani qui réclamait la liberté, en relevant fièrement du bout de sa rapière son manteau couleur de muraille; c'était d'Artagnan, c'était Buridan, coiffés de leurs feutres à grandes plumes, qui saluaient le peuple souverain et le traitaient de monseigneur. Jamais carnaval n'eut un succès plus vif. Le peuple ne reconnaissait sans doute pas ses héros favoris de *la Tour de Nesle* et des *Trois Mousquetaires;* il s'était lassé de les applaudir à l'Ambigu et à la Porte-Saint-Martin; mais toutes ses tendresses anciennes se réveillaient, on le chatouillait au cœur, il aurait crié volontiers : « Bravo, Mélingue ! » Dès lors, le romantisme avait cours sur la place, et un cours formidable. Les recettes étaient telles, que les républicains romantiques, satisfaits de cette fortune qui leur arrivait sur le tard, se contentèrent de battre monnaie avec leurs phrases empanachées, sans se soucier de devenir députés ou ambassadeurs, comme tant d'autres. Le procédé offrait une grande simplicité : il s'agissait bonnement de transporter, dans la discussion des affaires publiques, le tralala des grandes phrases creuses, la jonglerie des antithèses, les allures échevelées de l'imagination lâchée à travers toutes les fantaisies. En un mot, il fallait être lyrique, mêler Triboulet à Ruy Blas, prendre un vol d'hippogriffe au-dessus de la terre étonnée. Vous pensez ce qu'est devenue la politique, cette science des faits et des hommes, en passant par la formule romantique. Du coup, toute base sérieuse d'observation a disparu, la rhétorique a remplacé l'analyse, les mots ont dévoré les idées. Les romantiques sont partis à cheval sur des rêves humanitaires, la fraternité universelle des nations, la fin prochaine des conflits et des guerres, l'égalité et la liberté brillant sur le monde ainsi que des soleils. D'autre part, comme ils battaient monnaie avec le peuple, ils se sont agenouillés devant lui, et il n'est pas de flagorneries dont ils ne l'aient bercé; le peuple est devenu un empereur, un pape, un dieu, enfermé dans un triple tabernacle, et qu'il a fallu adorer à genoux, sous peine des plus grands châtiments. Les ouvriers auraient eu vraiment mauvaise grâce à refuser leurs deux sous. Mais quelle mascarade lamentable, quelle banque éhontée ! Les républicains romantiques se moquent du bon sens, des sciences modernes, de l'analyse exacte, de la méthode expérimentale, de ces outils puissants qui sont en train de refondre les sociétés. Ce sont des danseurs de corde, couverts d'oripeaux et de paillons, exécutant des culbutes dans l'idéal pour la plus grande joie de la foule.

A côté des républicains romantiques, il y a les républicains fanatiques, ceux qui ont passé la redingote de Robespierre ou chaussé les bottes de Marat. Ceux-là se sont enfermés dans une figure historique et n'en peuvent sortir; crânes singuliers qui veulent tailler l'avenir dans le passé, sans comprendre que chaque évolution vient à son heure et que l'humanité ne se répète pas. D'ailleurs, je le dis encore, il me serait difficile de classer nettement les républicains, tant les groupes sont nombreux, depuis les impatients de l'extrême gauche jusqu'aux satisfaits de l'opportunisme. Il y a là des sectaires et des habiles, des hommes du passé, des hommes de l'avenir, toute une foule. Je me contenterai d'avoir insisté sur les républicains doctrinaires, sur les républicains romantiques et sur les républicains fanatiques. Ce sont les groupes les plus puissants, ceux en tout cas qui ont des journaux très répandus et qui, par conséquent, ont le plus d'influence. Mon opinion bien nette est qu'ils tueraient la République demain, s'ils étaient les maîtres. Les républicains doctrinaires nous ramèneraient à une monarchie constitutionnelle, et nous aurions une dictature au bout de six mois, avec les républicains romantiques et avec les républicains fanatiques. Cela se déduit mathématiquement. Quiconque ne marche pas avec la vérité, se perd en chemin et va forcément à l'erreur.

Il n'existe donc, à mes yeux, qu'un républicain qui soit le véritable travailleur de l'heure présente, c'est le républicain scientifique ou naturaliste. Si je ne m'étais promis de ne nommer personne, je rendrais ma pensée plus claire, en citant des exemples. Le républicain naturaliste, qui est représenté par des individualités très puissantes, se base surtout sur l'analyse et l'expérience. Il fait en politique la même besogne que nos savants ont faite en chimie et en physique, et que nos écrivains sont en train d'accomplir dans le roman, dans la critique et dans l'histoire. C'est un retour à l'homme et à la nature, à la nature considérée dans son action, à l'homme considéré dans ses besoins et dans ses instincts. Le républicain naturaliste tient compte du milieu et des circonstances; il ne travaille pas sur une nation comme sur de l'argile, car il sait qu'une nation a une vie propre, une raison d'existence, dont il faut étudier le mécanisme avant de l'utiliser. Les formules sociales, comme les formules mathématiques, ont des raideurs auxquelles on ne peut plier un peuple d'un jour à l'autre; et la science politique, telle qu'elle existe aujourd'hui, est justement d'amener par les chemins les plus courts et les plus pratiques un pays à l'état gouvernemental vers lequel le pousse son impulsion naturelle, accrue par l'impulsion des faits. Le républicain naturaliste n'a pas les hypocrisies gourmées du républicain doctrinaire; il ne ménage pas une classe au profit d'une autre, dit ce qu'il doit dire, au risque de scandaliser la bourgeoisie. Le républicain naturaliste n'entend rien au galimatias du républicain romantique, dont la rhétorique affolée et l'idéal de carton doré lui font hausser les épaules. Pour lui, tous ces farceurs sont des charlatans, qu'ils portent la cravate blanche, ou qu'ils se soient affublés d'un justaucorps moyen âge.

Même en admettant qu'il y ait des hommes

convaincus parmi les doctrinaires et les romantiques, ceux-là s'épuisent à construire en l'air un monument qui n'a pas de fondations ; ils s'agitent dans l'erreur, ils appliquent des formules fausses à des hommes qui n'existent point, à de pures abstractions conçues sur un idéal; aussi n'est-il pas étonnant que leur œuvre s'écroule, et qu'après chacune de leurs tentatives, le pays ait besoin d'un dictateur ou d'un roi pour balayer le sol des décombres dont ils l'ont couvert. Au contraire, le républicain naturaliste ne bâtit que lorsqu'il a étudié et sondé le sol; à chaque pierre qu'il pose, il sait qu'elle sera solide, parce qu'elle porte de tous les côtés et qu'elle est où la nature du terrain et la construction de l'édifice demandent qu'elle soit. Il est l'homme des faits, il fera de la République, non pas un temple protestant, ni une église gothique, ni une prison s'ouvrant sur une place d'exécution, mais une large et belle maison, logeable pour toutes les classes, pleine d'air, pleine de soleil, et tellement appropriée aux goûts et aux besoins des habitants, qu'ils s'y fixeront pour toujours.

Ceci n'est qu'une étude indiquée à larges traits. Mais il est évident que l'histoire de ce siècle en général, et que les événements de ces huit dernières années en particulier, nous mènent logiquement à cette solution scientifique. Le mouvement naturaliste ne peut avoir mis en branle l'intelligence humaine tout entière, sans se communiquer à la science politique. Il a renouvelé l'histoire, la critique, le roman, le théâtre, il doit prendre une impulsion décisive dans la politique, qui n'est que de l'histoire et de la critique vivantes. La politique, dégagée de la doctrine des empiriques et de l'idéalisme des poètes, basée sur l'analyse et l'expérience, employant la méthode comme outil, se donnant pour but le développement normal d'une nation, étudiée dans son milieu et dans son être, peut seule fonder en France la République définitive. Il faut le dire très carrément, il n'y a pas de principes, il n'y a que des lois. Il existe simplement des êtres organisés vivant sur la terre dans de certaines conditions. La République ne sera, dans un pays, que lorsqu'elle y deviendra la condition même d'existence de ce pays. En dehors de ce fait, toute tentative n'est qu'un arrangement temporaire et factice, qui échouera en provoquant des catastrophes.

II

Voyons maintenant l'attitude des différents groupes du parti républicain vis-à-vis de la littérature contemporaine.

Depuis quelques années, beaucoup d'étrangers viennent me rendre visite, des Russes et des Italiens surtout. J'aime à les écouter, parce qu'ils m'apportent sur nous des jugements originaux, qui presque toujours me frappent vivement. Or tous éprouvent la plus grande surprise à constater que le parti républicain se montre hostile aux nouveautés littéraires, attaquant les écrivains qui se sont dégagés des traditions et qui marchent en avant, discutant violemment les œuvres conçues dans l'esprit analytique et expérimental. Les romanciers naturalistes surtout sont maltraités avec une véritable fureur par les journaux les plus influents du parti. Et les étrangers ne comprennent pas. Pourquoi cela? Pourquoi cette bizarre contradiction d'hommes politiques nouveaux s'acharnant contre les nouveaux écrivains? Pourquoi vouloir la liberté en matière de gouvernement et contester aux lettres le droit d'élargir l'horizon? J'ai tâché plusieurs fois d'expliquer à mes visiteurs une anomalie si singulière. Mais ils ne comprenaient qu'à demi, tellement pour eux la situation restait étrange. Aujourd'hui, je veux en avoir le cœur net.

Il y a d'abord des précédents caractéristiques. Pendant la première Révolution, de 89 à l'Empire, la littérature du temps reste classique; pas un effort pour briser l'ancien moule; au contraire, un délayage de plus en plus fade de l'antique formule du dix-septième siècle. N'est-ce pas curieux? Voilà des hommes qui suppriment le roi, qui suppriment Dieu, qui font table rase de l'ancienne société, et ils conservent la littérature d'un passé qu'ils veulent effacer de l'histoire, ils ne semblent pas soupçonner un instant qu'une littérature est l'expression immédiate d'une société.

Ce fut seulement beaucoup plus tard que le contre-coup de la Révolution se fit sentir dans les lettres. Après l'Empire, pendant la Restauration, l'insurrection romantique éclata comme un 93 littéraire. Et que vit-on alors? le plus étonnant des spectacles. On vit les républicains, ou plutôt les libéraux, ceux qui revendiquaient les conquêtes de la Révolution, ceux qui firent les journées de 1830 au nom de la liberté menacée, on les vit défendre la littérature classique et attaquer furieusement le romantisme triomphant, les drames et les romans de Victor Hugo. Il suffit de lire la collection de l'ancien *National* pour se convaincre à ce sujet. Tels sont les faits. En France, chaque fois que les hommes politiques ont voulu l'affranchissement de la nation, ils ont commencé par se défier des écrivains et par rêver de les enfermer dans quelque formule antique, comme dans un cachot. Ils brisent un gouvernement, mais ils entendent réglementer la pensée écrite. Leur audace s'arrête à la transformation plus ou moins violente de pouvoir; ils n'admettent pas qu'on transforme les lettres. Ils précipitent l'évolution politique, et ils ont l'étrange besoin de nier l'évolution littéraire. Pourtant, je le répète, les deux se tiennent, ne peuvent s'effectuer l'une sans l'autre, vont de compagnie au même bien. Qu'y a-t-il donc au fond de cette attitude du parti républicain?

Remarquez que la loi paraît constante. En 1830, les libéraux refusaient le romantisme; aujourd'hui, les républicains refusent le naturalisme. On peut donc croire qu'il y a un élément fixe dans ce mauvais vouloir, dans cette défiance vis-à-vis des formules littéraires nouvelles. Evidemment, cet élément fixe existe, et je tâcherai tout à l'heure de le déterminer. Mais je crois que les causes accidentelles, les causes du moment sont plus nombreuses et plus puissantes. Je laisserai donc le passé et je n'étudierai que l'heure présente, en examinant de quelle façon se comportent devant le naturalisme les



Le document humain est notre base solide — nous laissons aux rêveurs l'idéal.

divers groupes républicains dont j'ai parlé plus haut.

Voyons d'abord les républicains doctrinaires. Ceux-là, comme je l'ai dit, sont restés classiques. Un d'eux, homme de poids, journaliste que sa pesanteur solennelle a conduit au Sénat, écrivait dernièrement que Stendhal et Balzac étaient des auteurs louches, indignes de figurer dans la bibliothèque d'un honnête homme. Un autre, ancien professeur dont on a fait un haut dignitaire, distribuait jadis des pensums et des coups de férule dans une Revue, avec la rage blême d'un pion impuissant. Je pourrais en citer vingt. Ils sont tout un groupe de puritains jésuites, boutonnés dans leur redingote, ayant peur des mots, tremblant devant la vie, voulant réduire le vaste mouvement de l'enquête moderne au train étroit de lectures morales et patriotiques. Je ne sais pas d'eunuques mieux rasés. Je comprends que les catholiques pratiquants ne nous aiment pas, car nous portons la hache dans leurs croyances; je comprends que le vieux monde se débatte sur les cruautés de notre analyse, qui le mettent en poussière; mais ces hommes qui se disent avec le siècle, ces hommes dont les discours réclament la liberté de la pensée, pourquoi sont-ils donc contre nous, lorsque nous travaillons plus activement qu'eux aux sociétés de demain? Il y a beaucoup d'hypocrisie dans leur cas. Notre besogne est faite trop au grand jour, nous disons trop la vérité, nous les troublons par notre franchise. Ils ont pu être dans l'opposition et voir l'humanité en laid; mais s'ils entrent au pouvoir, l'humanité devient belle; c'est assez, ils gouvernent, il faut jeter un voile. La vérité est qu'un abîme les sépare de nous. Hommes d'équilibre ou hommes de doctrine, bourgeois à préjugés ou farceurs jouant la comédie de la vertu, gens habiles qui veulent forcer l'abonnement en publiant des feuilletons pour les familles, mélange d'esprits académiques et de cervelles pédagogiques, tous détestent pas instinct ou par intérêt la libre allure des lettres, le style vivant et colère d'images, les audaces de l'analyse, l'affirmation puissante de la personnalité de l'écrivain. Comme le répète souvent un grand styliste de nos jours, ils ont « la haine de la littérature », haine qui les fait se cabrer devant une phrase de poète, comme un cheval se cabre devant un obstacle dont il a peur.

Avec les républicains romantiques, le malentendu devient simplement une querelle d'école à école. Naturellement, les romantiques, qui se sont jetés dans la République pour sauvegarder les recettes, se montrent très inquiets du mouvement qui s'opère dans le public en faveur des écrivains naturalistes. Cet amour croissant de la réalité, cette curiosité qui s'attache à toute œuvre d'analyse contemporaine, leur font redouter avec raison que la foule ne se détourne d'eux et de leurs œuvres. Que vont-ils devenir, si les cuirasses et les panaches ne sont plus de mode, si les tirades ne suffisent plus, si les lecteurs demandent des idées nettes et scientifiques, des personnages réels sous les draperies du style? Non seulement leurs romans et leurs drames sont discutés, mais encore on commence à sourire de leur politique, on est sur le point de ne plus les prendre au sérieux. Alors, menacés dans leur orgueil et dans leur bourse, ils se fâchent, ils affectent de se montrer pleins de dédain et de dégoût pour les écrivains nouveaux. Au lieu de convenir que l'évolution romantique n'a été que la période d'impulsion du large mouvement naturaliste, ils nient celui-ci, ils voudraient arrêter les lettres françaises à la production de 1830. Le besoin de s'enfermer dans une époque, d'incarner une littérature dans une formule ou dans un homme unique, de prétendre que désormais l'avenir se trouve fixé, est ici très caractéristique; et l'on ne saurait citer un exemple plus frappant de cette contradiction des hommes qui admettent tous les progrès en politique et qui refusent absolument aux lettres le droit de marcher et de se renouveler. Mais il y a une question plus grave, dans l'attitude hostile des républicains romantiques contre les écrivains naturalistes. Ils tâchent de les déconsidérer en leur jetant de la boue au visage, en les traitant d'égoutiers, de pornographes, de romanciers obscènes. Entendez par là que ces écrivains étudient l'homme sans le costumer, dissèquent et analysent tout, travaillent en savants à l'enquête contemporaine. Au fond, sous les gros mots dont on cherche à les salir, ils sont simplement les ouvriers de la vérité, tandis que les romantiques sont les ouvriers de l'idéal. Il n'y a là qu'une différence de méthode et de philosophie littéraires; seulement, elle est capitale. Les romantiques croyaient devoir embellir et arranger les documents humains pour le plaisir et le profit de la nation; nous, sommes convaincus, nous autres, qu'il vaut mieux donner les documents humains tels quels, si l'on veut prendre la nation aux entrailles et laisser ses œuvres qui resteront d'éternelles leçons. Evidemment, l'entente est impossible; il faut que ceux-ci tuent ceux-là. Je suis bien tranquille sur l'issue de la querelle. Je fais simplement remarquer que ce sera nous, les savants, qui établirons la République sur des fondations logiques, tandis que les romantiques l'auront compromise, en la promenant dans je ne sais quel carnaval humanitaire.

Enfin, les républicains fanatiques, et je désigne sous ce mot les cerveaux étroits et ardents qui regardent la République comme un Etat de droit divin qu'on doit imposer violemment aux hommes, les républicains fanatiques traitent les lettres en général avec un certain mépris. Elles ne sont pas loin d'être pour eux un luxe inutile. Ils leur refusent un rôle important dans le mécanisme social, et lorsqu'ils les acceptent, ils entendent les plier à la règle commune et leur assigner un rôle défini par les lois. Proudhon, un des cerveaux les plus puissants de notre époque, n'a pourtant pu se défendre de vouloir traiter l'art comme un point de l'économie politique. Il rêvait d'abattre les personnalités trop hautes, il souhaitait un peuple de dessinateurs bien pensants et bien instruits, pour tenir avec avantage la place de ce rebelle de génie qui s'appelait Delacroix. On comprend donc que ces républicains, si méfiants devant les lettres, se montrent peu disposés à accueillir les nouvelles formules littéraires. Au fond d'eux, ils ont en outre un idéal historique de la République : le brouet noir des Spartiates, la raideur citoyenne de Brutus, la rancune sanglante de Marat; et cette République qu'ils souhaitent, noire et grave, nivelée et autoritaire, cette République

de pure imagination classique, impossible à l'état définitif dans nos temps modernes, s'accommoderait fort mal avec une littérature d'observation et d'analyse, ayant besoin d'une absolue liberté pour se développer. Ceux-là, nous les blessons donc encore, parce que nous ne sommes pas dans le cauchemar qu'ils font tout éveillés, parce que nous nous refusons à nous numéroter, à prendre notre place dans le rang, à obéir aux mots d'ordre, à considérer l'homme comme un bâton qu'on plante où l'on veut et qui doit pousser. Ils sont pour une formule toute faite, nous sommes pour l'enquête continue et pour le respect du document humain. Dès lors, nous ne pouvons nous entendre.

J'ai dit qu'en dehors des causes accidentelles, il y avait des causes générales pour expliquer l'hostilité visible du parti républicain devant la nouvelle-formule littéraire. Ces causes agissent sous tous les gouvernements. Dès que les républicains sont arrivés au pouvoir, ils n'ont pas échappé à cette loi commune qui veut que tout homme devenu le maître, se mette à trembler devant la pensée écrite. Quand on est dans l'opposition, on décrète avec enthousiasme la liberté de la presse, la mort de toute censure; mais, si, le lendemain, une révolution asseoit notre homme dans un fauteuil de ministre, il commencera par doubler le nombre des censeurs et par vouloir régenter jusqu'aux faits-divers des journaux. Certes, je le sais, il n'est pas de ministre éphémère qui ne semble brûler du beau zèle de rouvrir sous son nom le siècle de Louis XIV; c'est là un air de musique qu'il joue pour la fête de son avènement, les arts et les lettres au fond ne comptent pas, la politique le possède tout entier. Puis, s'il est tourmenté du besoin de faire parler de son règne, s'il s'occupe réellement des écrivains et des artistes, c'est une véritable calamité, il patauge dans des questions qu'il ne connaît pas, il stupéfie ses administrés par des actes extraordinaires, il distribue des récompenses et des rentes à de telles médiocrités, que la foule elle-même finit par hausser les épaules. Voilà où aboutit tout homme qui entre au pouvoir, quelles que soient d'ailleurs ses bonnes intentions du début : il encourage fatalement les médiocres, tandis qu'il laisse les forts à l'écart, lorsqu'il ne les persécute pas. Il y a peut-être là une raison d'Etat. Les gouvernements suspectent la littérature parce qu'elle est une force qui leur échappe. Un grand artiste, un grand écrivain les gêne, les épouvante, du moment où ils le sentent en dehors de la discipline, armé d'un outil puissant. S'ils acceptent un tableau, un roman, un drame, comme une récréation honnête, ils tremblent lorsque cela sort du plaisir permis en famille, dès que le peintre, le romancier, le dramaturge, apportent une originalité, expriment une vérité qui passionne. Toujours « la haine de la littérature ». Il ne faut pas être seul et fort; il ne faut pas écrire d'un style vivant qui ait un son, une couleur, une odeur; il ne faut pas surtout déterminer une évolution nouvelle, autrement on inquiète et on indigne les ministres dans leur cabinet. Royauté, Empire, République, tous les gouvernements, même ceux qui se sont piqués de protéger les lettres, ont repoussé les écrivains originaux et novateurs. Je parle soutout des temps modernes, où la pensée écrite est devenue une arme redoutable.

Telle est la situation, et je la résume. Les écrivains naturalistes ont donc contre eux la République, parce que la République est aujourd'hui un gouvernement définitif, et que, dès lors, elle a été atteinte de ce mal particulier que j'ai nommé « la haine de la littérature ». En outre, ils ont contre eux les républicains doctrinaires, les républicains romantiques, les républicains fanatiques, en un mot les groupes les plus puissants du parti, qu'ils gênent dans leur hypocrisie, dans leurs intérêts ou dans leurs croyances. Ai-je besoin d'insister davantage, et les étrangers ignorant le dessous des cartes, ne pouvant voir que les lignes extérieures, s'étonneront-ils encore en constatant que le parti républicain « éreinte » si furieusement les jeunes écrivains grandis avec lui et faisant une besogne parallèle à la sienne? J'aurais pu citer des faits plus précis, mais il suffit que j'aie indiqué les raisons générales. Nous n'avons véritablement avec nous que les républicains naturalistes. Ceux qui veulent la République par la science, par la méthode expérimentale, sentent bien que nous marchons avec eux. Ce sont les hommes supérieurs de l'époque; naturellement, ils ne sont pas nombreux; mais ils commandent ou ils commanderont plus tard, et s'ils doivent employer des soldats médiocres, par ce manque d'hommes qui est général dans tous les partis, ils regrettent au moins les sottises commises, ils espèrent faire entrer chaque jour plus de vérité et plus de force dans le gouvernement.

Je citerai ici un exemple typique, qui montrera la singulière intelligence de certains républicains. Le reproche le plus terrible que l'on adresse à la littérature naturaliste, c'est d'être une littérature de faits, par conséquent une littérature bonapartiste. Cela est un peu vague, je vais tâcher de l'expliquer. Pour les républicains en question, l'Empire se basait sur des faits, tandis que la République se base sur un principe; donc une littérature qui n'admet que les faits, qui repousse l'absolu, est une littérature bonapartiste. Faut-il rire? Faut-il se fâcher? En réfléchissant, j'ai trouvé la chose très grave, car au fond de cette accusation étonnante, il y a la question de l'existence même de la République.

Il existe beaucoup de républicains qui déclarent de la sorte que la République est l'absolu. Les républicains fanatiques posent cela avec une rigidité d'axiome. Les républicains romantiques poussent droit à l'idéal, agitent leurs panaches, font à la République une apothéose de paradis, Dieu le père coiffé du bonnet phrygien, rayonnant dans un soleil. Selon moi, rien n'est plus enfantin ni plus dangereux. Je veux bien qu'il y ait des principes, comme il y a une police, pour tranquilliser les honnêtes gens. Seulement, l'absolu est un pur amusement philosophique dont on peut aimer à raisonner entre la poire et le fromage. Quant à le prendre pour base des affaires humaines, c'est vouloir bâtir sur le néant, c'est édifier une construction qui croulera certainement au moindre souffle. Comme je l'ai expliqué, on entre dans le relatif, dès que l'homme apparaît avec ses multiples exigences. Dès lors, les faits seuls gouvernent. Il est imbécile de croire qu'on écrase l'Empire, lors-

qu'on le traite de gouvernement des faits accomplis. Est-ce qu'il existe un gouvernement en dehors des faits? Est-ce que la République n'est pas aujourd'hui le gouvernement des faits accomplis? Est-ce que ce sont pas justement les faits qui l'ont fondée d'une façon définitive.

Prenons le second Empire. On peut dire hautement la vérité aujourd'hui. Le second Empire a été, parce que la République avait lassé la France. Elle se tenait en dehors des faits, elle ne s'inquiétait pas de répondre à un besoin, elle se perdait dans des déclarations vides, dans des querelles fatigantes, dans les théories les plus nuageuses et les moins pratiques. Rappelez-vous cette période de la République de 48. Tous les essais tentés par elle échouaient, parce que pas un ne posait sur le sol; elle était dévorée par l'humanitairerie, par un socialisme purement spéculatif, par la rhétorique romantique et la religiosité des poètes déistes. Jamais elle n'a eu une idée nette de la France qu'elle voulait gouverner. Elle prétendait expérimenter sur elle comme sur un corps mort. Cèrtes, les mots étaient superbes : la liberté, l'égalité, la fraternité, la vertu, l'honneur, le patriotisme. Mais ce n'étaient que des mots, et il faut des actes pour administrer. Imaginez des hommes, les mieux intentionnés du monde, très dignes et très bons, qui tombent dans un pays dont ils ignorent tout, dont ils veulent tout ignorer, et qui ont l'étrange idée d'y appliquer un régime gouvernemental purement théorique. Il arrivera forcément que le pays, dérangé dans sa vie quotidienne, finira par refuser l'expérience. La dictature est au bout. C'est ce qu'on a vu au 2 décembre. La France a accepté un maître, par lassitude d'être ainsi tournée et retournée depuis trois ans, sans qu'on lui trouvât une position tolérable.

En étudiant les dix-huit années du second Empire, on y remarque de même la toute-puissance des faits. Acclamé comme un expédient, comme un soulagement, il se perd lui-même, mûrit l'idée républicaine; et, lorsqu'il tombe, ce sont les faits qui fondent définitivement la République. Je répète ces choses parce qu'on ne saurait trop insister. Si, aujourd'hui, la République existe, ce n'est pas par l'absolu, ce n'est pas par les principes; c'est uniquement parce que les faits le veulent, font d'elle le seul gouvernement possible en France, trouvent en elle la satisfaction immédiate et exacte des besoins du pays. Sans doute le droit existe, mais le droit n'est qu'un fait supérieur, qui est, si l'on veut, le fait définitif auquel tendent les nations, à travers tous les faits intermédiaires. Mettons que nous ayons atteint la vérité sociale, la République; cette République n'en est pas moins basée sur des faits, comme tous les autres gouvernements qui nous y ont conduits. Il est absurde de vouloir l'enlever du sol, pour la mettre dans le vague idéal des poètes ou dans l'absolu philosophique des sectaires.

On voit donc quelle valeur a l'accusation des républicains qui nous reprochent de nous en tenir simplement aux faits. Oui, les faits ont seuls pour nous une certitude scientifique; nous ne croyons qu'aux faits, parce que c'est uniquement sur les faits que toute la science moderne a grandi. Le document humain est notre base solide. Nous laissons aux rêveurs l'idéal, l'absolu, comme on voudra le nommer, ayant la conviction que c'est précisément cet absolu qui, pendant tant de siècles, a arrêté et égaré les hommes dans la recherche de la vérité. Nous exposons les faits, nous ne les jugeons pas; car juger n'est pas notre besogne à nous, observateurs et analystes. Nous avons exposé le fait de l'Empire, en nous faisant les historiens de cette période historique, comme nous exposerons le fait de la République, lorsqu'elle entrera dans notre histoire et qu'elle déterminera des mœurs nouvelles. Traiter le naturalisme de littérature bonapartiste est une de ces belles sottises qui poussent dans le crâne étroit des rhétoriciens de l'idéal. J'affirme au contraire que le naturalisme est une littérature républicaine, si l'on considère la République comme le gouvernement humain par excellence, basé sur l'enquête universelle, déterminé par la majorité des faits, répondant en un mot aux besoins observés et analysés d'une nation. Toute la science positiviste de notre siècle est là.

Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique. Cette question peut rester confuse, on ne remonte pas jusqu'à elle, les écrivains mis en cause ne sauraient dire souvent quelles sont leurs croyances; mais l'antagonisme entre les écoles n'en provient pas moins des idées premières qu'elles se font de la vérité. Ainsi le romantisme est sûrement déiste. Victor Hugo, en qui il s'est incarné, a eu une éducation catholique, dont il ne s'est jamais dégagé nettement; le catholicisme a tourné en lui au panthéisme, au déisme nuageux et lyrique. Toujours Dieu apparaît à la fin de ses strophes; et il n'y apparaît pas seulement comme un article de foi, il y apparaît surtout comme une nécessité littéraire, comme la représentation de cet idéal qui résume toute l'école. Passez maintenant au naturalisme, et vous vous sentirez aussitôt sur un terrain positiviste. C'est ici la littérature d'un siècle de science qui ne croit qu'aux faits. L'idéal est sinon supprimé, du moins mis à part. L'écrivain naturaliste estime qu'il n'a pas à se prononcer sur la question d'un Dieu. Il y a une force créatrice, voilà tout. Sans entrer en discussion au sujet de cette force, sans vouloir encore la spécifier, il reprend l'étude de la nature au commencement. à l'analyse. Sa besogne est celle de nos chimistes et de nos physiciens. Il ne fait que ramasser et que classer des documents, sans jamais les rapporter à une commune mesure, sans conclure avec l'idéal. Si l'on veut, c'est une enquête sur l'idéal, sur Dieu lui même, une recherche de ce qui est, au lieu d'être, comme dans l'école classique et l'école romantique, une dissertation sur un dogme, une amplification de rhétorique sur des axiomes extra-humains.

Que les classiques et les romantiques, que les déistes nous traînent dans la boue avec le beau fanatisme des passions religieuses, je le comprends parfaitement, car nous nions leur bon Dieu, nous vidons leur ciel, en ne tenant pas compte de l'idéal, en ne rapportant pas tout à cet absolu. Seulement, ce qui m'a toujours surpris, c'est que les athées du parti républicain nous attaquent avec une violence aveugle. Comment! voilà des hommes qui renversent les

dogmes, qui parlent de tuer Dieu, et ils ont absolument besoin d'un idéal en littérature ! Il leur faut un ciel de pacotille, avec des peintures célestes et des abstractions surhumaines. Dans la science sociale, ils déclarent ne plus avoir besoin des religions, ils disent même que les religions mènent aux abîmes ; puis, dès qu'il s'agit des lettres, ils se fâchent, si l'on ne professe pas la religion du beau. Mais, en vérité, cette religion ne va pas sans l'autre. Le prétendu beau, la perfection absolue, arrêtée d'après certaines lignes, n'est que l'expression matérielle de la divinité rêvée et adorée par les hommes. Si vous refusez cette divinité, si vous avez la volonté de reprendre le problème philosophique à l'étude même du monde, à la nature et à l'homme, il faut bien que vous acceptiez notre littérature naturaliste, qui est précisément l'outil nécessaire de la nouvelle solution scientifique cherchée par le siècle. Quiconque est avec la science, doit être avec nous.

III

J'arrive à la partie pratique. Je n'ai soulevé ces grandes questions qu'incidemment, pour établir nettement l'évolution littéraire actuelle. En somme, il ne s'agit ici que de l'attitude de la République devant la littérature.

Un des derniers ministres de l'instruction publique, homme fort aimable, paraissait animé des intentions les plus actives et les plus hardies, lors de son entrée au pouvoir. Il avait surtout un zèle extraordinaire pour questionner tous ceux qui l'approchaient, répétant : « Je vous en prie, dites-moi ce que je dois faire, éclairez-moi, indiquez-moi ce que les écrivains et les artistes attendent du gouvernement. » Cela annonçait une volonté bien arrêtée de connaître nos besoins réels et de les satisfaire. Un jour, j'étais présent, comme le ministre prononçait sa phrase, devant plusieurs de mes confrères. Il allait de l'un à l'autre, il voulait avoir l'avis de chacun. Le premier lui demanda la croix pour des hommes de talent, dont la personnalité avait jusque-là effrayé le pouvoir ; le second réclama des fonds, afin de créer une sorte de vaste encyclopédie résumant l'histoire et la science ; le troisième parla d'envoyer une mission dans certains couvents de la basse Russie, où il soupçonnait que des trésors littéraires se trouvaient cachés. Certes, tout cela était excellent. J'avoue toutefois que cela ne me satisfaisait pas. Aussi, lorsque le ministre me questionna à mon tour, lui répondis-je simplement : « Faites-nous libres, et vous serez un grand ministre. »

La liberté, voilà tout ce qu'un gouvernement peut nous donner. Je ne nie pas le rôle qu'un ministre intelligent est appelé à remplir. Il a sous lui des écoles, provoque des concours, distribue des commandes et des récompenses, accorde des pensions. Selon l'homme qui est au pouvoir, les médiocres profitent de tout cela plus ou moins, bien que ce soit toujours eux qui aient quand même la plus grosse part. Mais quelle véritable utilité l'art et la littérature tirent-ils de cette intervention, de cette protection du gouvernement? Ce ne sont là que des détails de cuisine administrative qui n'influent ni sur l'évolution des esprits, ni sur la naissance des grands talents. On donne une pension à celui-ci qui est pauvre, on décore celui-là qui est agréable, les lettres ne s'en portent ni mieux ni pis ; ou bien on élève à la becquée des peintres et des compositeurs, cela ne décide en aucune façon de la venue du maître qui transformera la peinture ou la musique, à l'heure dite. Les maîtres poussent tout seuls dans le sol de la nation, sans que le gouvernement y soit pour rien ; il arrive même presque toujours que le gouvernement les renie, tant qu'ils ne se sont pas imposés par leurs propres forces. Donc un ministre ne saurait avoir aucune influence directe. En mettant les choses au mieux, s'il était assez fort pour se dégager des questions de routine et des questions politiques, s'il balayait les médiocres et distribuait ses commandes, ses pensions, ses croix, aux talents vraiment originaux, il ne serait encore qu'un Mécène éclairé, qu'un ami des lettres, qui donnerait aux écrivains le plus d'agrément possible.

Qu'on nous entende! Nous tous, travailleurs, qui n'avons pas grandi à l'école, qui n'avons pas besoin de commandes, qui n'ambitionnons pas de croix, qui comptons sur le public, pour payer nos travaux et pour nous récompenser, nous ne réclamons qu'une chose des hommes politiques, la liberté. Ils parlent de rendre la nation à elle-même, eh bien ! qu'ils rendent d'abord la littérature à elle-même, qu'ils l'affranchissent des liens dont les anciens régimes l'avaient garrottée. Que dire de ces républicains, qui veulent toutes les libertés, et qui ne commencent pas par proclamer la liberté de la pensée écrite? Ils peuvent garder leurs fleurs, leurs pensions et leurs rubans ; nous refusons leurs concours, nous haussons les épaules devant leurs serres chaudes, nous ne voulons pas nous soumettre à leur police, nous leur défendons de nous encourager. Ce que nous réclamons, c'est la liberté ; nous y avons droit, nous l'exigeons, il nous la faut. Les hommes politiques détiennent la liberté, qu'ils nous la rendent !

Je citerai trois faits, entre beaucoup d'autres. N'est-il pas honteux que la presse ne soit pas entièrement libre, qu'il existe encore une commission de colportage, que la censure théâtrale reste toujours debout? Et ici se présente un fait incroyable, on vient de reconstituer cette censure, en lui donnant publiquement des ordres sévères de police morale.

Je ne puis entrer dans l'examen des lois actuelles sur la presse. On sait combien elles sont restrictives. Notre République française est aussi dure pour les journaux que les royaumes les plus autoritaires. Tant que les républicains n'ont pas été au pouvoir, ils se sont prononcés pour la liberté absolue ; nous verrons s'ils s'en souviennent. Quant à la commission de colportage, elle n'est pas seulement attentatoire à la liberté, elle est bête. Pourrait-on, par exemple, me citer une distinction plus puérile que celle établie entre les librairies qui se trouvent dans une gare et les librairies qui existent dans les rues voisines. Tout le monde se promène sur un trottoir, j'ai le droit d'y étaler mes livres ; un public spécial de voyageurs traverse une gare en courant, je ne puis y vendre mes livres que si une commission les a déclarés inoffensifs. Sous l'Empire,

en comprenait encore cette police, fouillant les œuvres, mettant des ordures où il n'y en avait pas; mais, en République, une pareille commission joue un rôle odieux et inexplicable. Petite question, dira-t-on; la question n'est pas petite pour les écrivains qui n'obtiennent pas l'estampille. On les empêche violemment d'arriver au public, on leur coupe une vente certaine, et il y a là un soufflet donné à l'égalité et au droit. D'ailleurs, il suffit que cette commission de colportage soit une atteinte à la liberté de penser et d'écrire, pour que la République la supprime. Et la censure théâtrale, sera-t-elle donc éternelle? Les gouvernements tombent, mais la censure demeure. Ici, la question s'élargit. Je sais bien que la censure passe pour être bonne femme. Les auteurs à succès prétendent qu'on finit toujours par s'entendre avec les censeurs; on leur accorde quelques coupures, on se venge ensuite en racontant sur eux une bonne sottise. Un homme conciliant me disait : « Citez-moi les œuvres de talent que la censure a empêché de jouer. » Je lui répondis : « Je ne puis vous dire les titres des chefs-d'œuvre dont la censure nous a privés, parce que, justement, ces chefs-d'œuvre n'ont pas été écrits. » Toute la question est là. Si la censure n'a pas un rôle actif très considérable, elle nuit surtout comme épouvantail, elle paralyse l'évolution de l'art dramatique. On sait les pièces qu'on ne doit pas écrire, celles qui ne pourraient être jouées, et on ne les écrit pas. Ainsi, toute une veine féconde, la comédie politique, est interdite, à moins de se tenir dans les limites aimables d'un simple badinage. Cela est d'autant plus grave que, selon moi, toute la comédie moderne est dans la politique. On reproche à nos auteurs de ne rien trouver de nouveau, de répéter les types connus, de n'avoir pas su dégager le rire moderne, et on leur défend justement d'aborder le monde politique, ce monde de plus en plus bruyant, qui emplit le siècle. La comédie doit vivre de la vie du jour. Chez nous, où est la vie du jour, si ce n'est dans la politique. C'est là uniquement que nos auteurs trouveraient la caractéristique de l'époque, la forme nouvelle des appétits, des intérêts et des ridicules, dans notre société française. En leur interdisant ce vaste champ, inconnu au siècle dernier, et qui va en s'élargissant chaque jour, vous les réduisez à l'impuissance. C'est comme si vous autorisiez un sculpteur à tailler une statue, en lui refusant le bloc de marbre dont il a besoin.

En vérité, je le répète, que les hommes politiques donnent aux écrivains toutes les libertés. Ils ne peuvent faire davantage, et ils ne peuvent faire moins. Le reste n'est que de la farce aimable, ne tirant pas à conséquence. D'ailleurs, je dois confesser une chose: si la République nous refusait ces libertés, nous saurions bien les prendre. Seulement, je trouve qu'il serait logique de voir fonder les libertés littéraires par la République. Elle, dont la formule est scientifique et que les faits imposent aujourd'hui, devrait comprendre quelle attitude il lui faut tenir devant la littérature actuelle, l'attitude d'un pouvoir qui repousse toute littérature d'Etat, qui ne se prononce pour aucune école, qui veille simplement à ce que le libre développement de ses idées soit assuré à chaque citoyen. Qu'elle n'ait la prétention ni de diriger, ni d'encourager, ni de récompenser, qu'elle laisse simplement les forces géniales et créatrices du siècle faire leur besogne. Ce rôle semble tout simple à jouer. Eh bien ! aucune gouvernement n'a eu jusqu'ici assez d'intelligence pour s'y résigner de bonne grâce. La République se montrera-t-elle supérieure? Nous le saurons demain.

Il faudrait d'abord au pouvoir des hommes vraiment forts. Je ne comprends pas une République gouvernée par des médiocrités. Cela me paraît illogique. Dans le gouvernement du pays par le pays, les hommes qui reçoivent de leurs concitoyens la délégation du pouvoir, doivent être forcément les plus honnêtes et les plus intelligents de la nation. Autrement, pourquoi les choisirait-on? S'ils sont médiocres, d'une honnêteté douteuse et d'un esprit nul, s'ils n'ont rien en un mot, je demande qu'on me ramène à l'ancien régime; au moins, les ministres, sous la monarchie, étaient des hommes titrés, appartenant à une aristocratie de race, existant à part et au-dessus de la foule. Le malheur est que les choses de ce monde ne vont pas pour le plus grand honneur et le plus grand profit de l'humanité. Je retrouve là ce terrible élément humain qui détraque les plus belles théories, basées sur la logique et le droit. Les hommes se battent pour eux plus encore que pour la vérité. C'est ainsi qu'un chef de parti monte au pouvoir avec toute ses créatures. Lui, est supérieur; mais les créatures ne sont le plus souvent que des nullités complaisantes, des sots dont il faut tenir compte, des pantins qui ont eu l'étrange fortune de se faire prendre au sérieux et qui deviennent les comparses les plus insupportables et les plus dangereux du pouvoir. Même il arrive presque toujours que ce sont les comparses qui tuent le chef de parti. La politique, aux heures troublées, est ainsi le refuge de tous les ambitieux déçus, le terrain sur lequel les inutiles, les impuissants, les vaincus, se donnent rendez-vous pour monter à l'assaut du succès. Cela explique l'encombrement des candidatures. Presque tous ont dans leurs poches des manuscrits de drames et de romans refusés vingt fois par les directeurs et les éditeurs; ou bien il y a en eux un journaliste aigri, un historien manqué, un poète incompris; je veux dire qu'ils ont tenu aux lettres, et même, lorsque la politique a satisfait leur ambition, lorsqu'ils gouvernent, ils conservent pour les lettres une tendresse tournée au dépit. Ce sont des élèves devenus pions. Les lettres restent à leurs yeux une orgie de jeunesse qu'il faut surveiller; ils en parlent avec de sourds désirs inassouvis, ils ne sont pas loin d'avoir les croyances de ces bourgeois qui accusent les écrivains de passer leurs journées sur des divans, servis par des sultanes, au milieu des débauches les plus galantes. De là leurs coups de férule, leurs discours sur la moralité, leur besoin de réglementer ces lettres comme on réglemente la prostitution, avec une police et des arrêtés. Ce sont donc ces terribles hommes médiocres, ces fruits secs montés sur les échasses de l'autorité, qui font tout le mal. Ils sont malheureusement les parasites de la République. On les trouve toujours les premiers, dans les périodes révolutionnaires, à se mettre en avant et à encombrer les petites et les grandes situations.

Mais il faut espérer que le tassement se fera. La République ne peut vivre qu'à la condition d'être le gouvernement des supériorités intellectuelles, la formule scientifique de la société moderne, appliquée par des esprits libres et logiques

Il me reste à exprimer un vœu qui est celui de toute ma génération. On nous obsède, on nous écrase de politique, et décidément nous en avons assez. Je me souviens que, sous l'Empire, des gens regrettaient avec mélancolie les époques de batailles parlementaires; la tribune était muette, disaient-ils, la presse muselée, la discussion des affaires publiques défendue. Eh bien ! aujourd'hui, on nous a tellement bousculés, tellement assourdis, que nous en venons à regretter le grand silence de l'Empire, lorsque la politique n'aboyait pas sous les fenêtres du matin au soir, et qu'au moins on s'entendait penser. Certes, nous avons eu de la patience. Pendant huit ans, nous nous sommes résignés. Nous comprenions qu'on ne sort pas tranquillement d'une crise pareille à celle de 1870; nous nous disions qu'une République n'était pas commode à fonder, au milieu de la colère des partis, et qu'il fallait savoir endurer le vacarme de la lutte. Seulement, à cette heure, la République est fondée, qu'on nous donne la paix !

Oui, nous tous, hommes de science, écrivains et artistes, nous tendons les mains vers les hommes politiques, en leur demandant de ne pas nous casser les oreilles davantage. Les républicains ont vaincu, n'est-ce pas? Ils sont aujourd'hui maîtres de toutes les situations. Eh bien ! par grâce, qu'ils tâchent de s'entendre et qu'ils fassent danser les dames, au lieu de se quereller encore. Nous leur en serons bien reconnaissants.

Personne ne songe à nous, vraiment. On ne paraît pas s'apercevoir que notre génération, les hommes qui ont de trente à quarante ans, se trouve étranglée entre les dernières convulsions de l'Empire et l'enfantement si laborieux de la République. Est-ce qu'un écrivain existe, quand les hommes politiques prennent toute la place au soleil? Est-ce qu'on s'occupe des livres, quand les journaux sont bourrés des débats parlementaires, des discussions les plus longues et les plus creuses? De la politique, toujours de la politique, et à une dose si énorme, que les femmes elles-mêmes, dans les salons, ne parlent plus que de politique? Voilà où nous en sommes, on nous vole notre part du siècle, on nous gaspille nos belles années; demain, lorsqu'on nous dira enfin que notre heure est venue et que nous avons la parole, il arrivera que nous serons très vieux et que nos cadets nous réclameront la place. Il y a ainsi des générations que les événements suppriment. Naturellement, nous ne pouvons montrer une grande tendresse pour la politique, de même que l'homme écrasé ne salue pas la roue qui lui passe sur le corps.

Sans doute nous acceptons les nécessités historiques. Ce qui nous met hors de nous, c'est la place débordante qu'ont prise, dans ces dernières années, les médiocrités dont je parlais tout à l'heure. Jamais Corneille, jamais Molière, jamais Balzac, n'ont fait dans les journaux le tapage honteux que des imbéciles y font en ce moment. Le premier sot venu qui monte à la tribune, prend une importance plus grande qu'un écrivain livrant au public un chef-d'œuvre. Je sais que le bruit importe peu, qu'un sot reste un sot, surtout lorsqu'on le connaît d'un bout de la France à l'autre ; mais que de temps perdu à lire des discours mal écrits, quel déplacement de la vérité et de la justice, quelles erreurs mises en circulation! C'est justement à cause de ces triomphes faciles de la politique, que tant de déclassés et de ratés se précipitent pour s'y tailler une notoriété; et c'est justement à cause de ces victoires des médiocres, de ce gonflement de certaines personnalités grotesques, de ces grands hommes d'une heure paradant devant la France étonnée, que nous prenons la politique en mépris, nous autres travailleurs, qui croyons uniquement au génie et à l'étude.

Donc, assez de bruit. Jouissons de notre République. Que les besogneux et les ambitieux qui vivent d'elle aillent en Amérique chercher un trône ou gagner une fortune. Faisons de la musique, dansons, cultivons nos fleurs, écrivons de beaux livres. Il faut bien avouer qu'il y a, parmi les écrivains et les artistes, une défiance contre la République. Jusqu'ici, ils ne se sont pas sentis aimés par les républicains, qui ont toujours eu des raideurs de gendarmes devant les arts et les lettres. On répète volontiers que la République est le pire gouvernement pour nous autres, avec ses allures puritaines, son besoin d'enseigner et de prêcher, sa thèse de l'égalité et de l'utilité. Mais on doit ajouter qu'on n'a réellement jamais vu le gouvernement républicain à l'œuvre, car jusqu'à présent il n'a pas eu en France la stabilité nécessaire.

Ma conclusion sera simple. Tout gouvernement définitif et durable a une littérature. Les Républiques de 89 et de 48 n'en ont pas eu, parce qu'elles ont passé sur la nation comme des crises. Aujourd'hui, notre République paraît fondée, et dès lors elle va avoir son expression littéraire. Cette expression, selon moi, sera forcément le naturalisme, j'entends la méthode analytique et expérimentale, l'enquête moderne basée sur les faits et les documents humains. Il doit y avoir accord entre le mouvement social, qui est la cause, et l'expression littéraire, qui est l'effet. Si la République, aveuglée sur elle-même, ne comprenant pas qu'elle existe enfin par la force d'une formule scientifique, en venait à persécuter cette formule scientifique dans les lettres, ce serait un signe que la République n'est pas mûre pour les faits, et qu'elle doit disparaître une fois encore devant un fait, la dictature.

FIN DE LA RÉPUBLIQUE ET LA LITTÉRATURE

LES

ROMANCIERS NATURALISTES

PRÉFACE

Ce sont encore ici des études qui ont paru d'abord en Russie, dans le *Messager de l'Europe*. Seulement je les ai écrites avec une pensée d'ensemble. Mon projet était, en les réunissant un jour en un volume, de donner une histoire du roman naturaliste, étudié dans les chefs qui en ont successivement apporté et modifié la formule.

On se souvient peut-être du vacarme que souleva mon étude sur les romanciers contemporains, qu'on trouvera à la fin de ce volume. Aujourd'hui seulement, elle y prend son vrai sens, sa valeur exacte. Elle n'est, après les autres études, qu'une suite de notes rapides, destinées à rendre mon travail complet. J'espère qu'on voudra bien comprendre.

Il me reste à m'excuser de donner sur Balzac une étude absolument indigne de lui. Ce n'est là qu'une compilation faite à l'aide de sa Correspondance. Je comptais reprendre ce travail, l'élargir en étudiant plus particulièrement en lui le romancier. Mais, comme le temps et le courage m'ont manqué, comme d'autre part je ne puis décapiter mon livre en omettant Balzac, je me décide à publier les pages que j'ai sous la main, pour qu'elles marquent au moins, à notre tête, au sommet, la glorieuse place du père de notre roman naturaliste.

ÉMILE ZOLA.

LES

ROMANCIERS NATURALISTES

BALZAC

La Comédie humaine est comme une tour de Babel que la main de l'architecte n'a pas eu et n'aurait jamais eu le temps de terminer. Des pans de muraille semblent devoir s'écrouler de vétusté et joncher le sol de leurs débris. L'ouvrier a employé tous les matériaux qui lui sont tombés sous la main, le plâtre, le ciment, la pierre, le marbre, jusqu'au sable et à la boue des fossés. Et, de ses bras rudes, avec ces matières prises souvent au hasard, il a dressé son édifice, sa tour gigantesque, sans se soucier toujours de l'harmonie des lignes, des proportions équilibrées de l'œuvre. On croit l'entendre souffler dans son chantier, taillant les blocs à grands coups de marteau, se moquant de la grâce et de la finesse des arêtes. On croit le voir monter pesamment sur ses échafaudages, maçonnant ici une grande muraille nue et rugueuse, alignant plus loin des colonnades d'une majesté sereine, perçant les portiques et les baies à sa guise, oubliant parfois des tronçons entiers d'escalier, mêlant avec l'inconscience et la puissance du génie le grandiose et le vulgaire, l'exquis et le barbare, l'excellent et le pire.

A cette heure, l'édifice est là, découronné, profilant sur le ciel clair sa masse monstrueuse. C'est un entassement de palais et de bouges, un de ces monuments cyclopéens comme on en rêve, pleins de salles splendides et de réduits honteux, coupé par de larges promenoirs et par des corridors étroits où l'on ne passe qu'en rampant. Les étages se succèdent, élevés, écrasés, de styles différents. Brusquement, on se trouve dans une chambre, et l'on ignore comment on y est monté, et l'on ne sait comment on en descendra. On va toujours, on se perd vingt fois, sans cesse se présentent de nouvelles misères et de nouvelles splendeurs. Est-ce un mauvais lieu? est-ce un temple? On hésite à le dire. C'est un monde, un monde de création humaine, bâti par un maçon prodigieux qui était un artiste à ses heures.

Du dehors, je l'ai dit, c'est Babel, la tour aux mille architectures, la tour de plâtre et de marbre, que l'orgueil d'un homme voulait élever jusqu'au ciel, et dont les bouts de muraille couvrent déjà le sol. Il s'est fait des trous noirs, dans cette série d'étages superposés; çà et là, une encoignure a disparu; les pluies de quelques hivers ont suffi pour émietter le plâtre que la main hâtive de l'ouvrier a trop souvent employé. Mais tout le marbre est resté debout, toutes les colonnades, toutes les frises sont là intactes, élargies et blanchies par le temps. L'ouvrier a élevé sa tour avec un tel instinct du grand et de l'éternel, que la carcasse de l'édifice paraît devoir demeurer à jamais entière; des pans de mur auront beau crouler, des planchers s'effrondrer, des escaliers se rompre, les assises de pierre résisteront toujours, la grande tour se dressera aussi droite, aussi haute, appuyée sur les larges pieds de ses colonnes géantes; peu à peu, tout ce qui est boue et sable s'en ira, et alors le squelette de marbre du monument apparaîtra encore sur l'horizon, comme le profil immense et déchiqueté d'une ville. Même dans un avenir lointain, si quelque vent terrible, en emportant notre langue et notre civilisation, jetait par terre la carcasse de l'édifice, les décombres feraient sur le sol une telle montagne, qu'aucun peuple ne pourrait passer devant cet amas, sans dire : « Là dorment les ruines d'un monde. »

I

Balzac est né à Tours, le 16 mai 1799. Il passa sept années au collège de Vendôme, qui jouissait alors d'une grande vogue. Ce ne fut pas, comme Victor Hugo, un enfant prodige; au contraire, ses professeurs le regardaient comme une intelligence médiocre, lourde et paresseuse. A la vérité, tout un travail se passait dans cette tête, aux yeux demi-clos, à l'expression distraite. Quand son indolence l'avait fait mettre au cachot, il y dévorait en secret les livres qui lui étaient tombés sous la main. La passion de la lecture le torturait, et il remuait un monde d'idées si complexe pour son âge, qu'il tomba malade. Personne ne devina la cause de son mal; on le rendit à sa famille, il suivit les

classes du collège de Tours. D'ailleurs, les siens le tenaient également en une très petite estime. Aussi riait-on des premières ambitions qui lui poussaient. Vers la fin de 1814, il vint avec ses parents à Paris, où il acheva ses études, toujours sans aucun éclat. Successivement, il entra chez un notaire et chez un avoué. Mais son tempérament répugnait à la chicane, et il finit par obtenir de son père l'autorisation de tenter la carrière des lettres. Sa famille cédait avec beaucoup de mauvaise grâce. Elle lui accordait seulement un an pour faire ses preuves. La pension qu'elle lui servait était calculée de façon à l'empêcher de mourir de faim et à le dégoûter de la vie des mansardes. Enfin, comme ses parents voulaient lui éviter la honte d'un échec, certain pour eux, ils avaient exigé que la tentative eût lieu en secret, et que, même aux yeux des amis intimes, Honoré passât pour être à Montauban, auprès d'un cousin.

Le voilà donc à Paris, dans un taudis de la rue de Lesdiguières, libre de rêver et d'écrire à sa fantaisie. D'abord, il voulut tenter le théâtre, il fabriqua avec la plus grande peine une tragédie en cinq actes, *Cromwell*, qui, lue devant la famille et les amis assemblés, fut jugée de la dernière médiocrité. Il dut rentrer chez ses parents, l'épreuve étant jugée suffisante et décisive. Cependant, il continua à écrire. C'est alors qu'il produisit cette quantité de romans de pacotille, dont il refusa toujours de se reconnaître le père. En cinq ans, il publia sous des pseudonymes une quarantaine de volumes. Il frémissait sous cette tâche odieuse, son génie s'agitait sourdement et lui faisait trouver abominable un pareil emploi de son temps. S'il avait eu alors une pension de quinze cents francs, il aurait peut-être échappé aux embarras qui écrasèrent toute sa vie. Pour se soustraire à la dépendance dans laquelle il vivait chez ses parents, il se résolut à tenter le commerce, il acheta une imprimerie et lança des éditions à bon marché de La Fontaine et de Molière. Il avait alors vingt-cinq ans. L'entreprise fut désastreuse. Sa famille ayant refusé de l'aider dans sa débâcle, il dut se retirer avec un passif assez considérable; tel fut le commencement de la dette qui pesa sur son existence entière d'une si terrible façon. En 1827, il se trouvait de nouveau sur le pavé de Paris, sans un sou, abandonné de tous, n'ayant plus que sa plume pour s'acquitter et pour vivre. Alors, commença la bataille sans merci qu'il livra jusqu'à sa mort. Il n'y a pas de héros qui puisse se vanter d'avoir accompli autant de prodiges de volonté et de courage.

Balzac avait vingt-neuf ans. Il s'établit rue de Tournon. Tous ses proches le prenaient en pitié et critiquaient amèrement chacune de ses actions. Il faut se le représenter dans sa petite chambre, n'ayant personne qui ait foi en lui, jugé par sa mère et son père eux-mêmes comme un brouillon incapable de se créer une belle situation. Ce fut alors qu'il écrivit *les Chouans*, le premier roman qu'il ait signé. Comme il arrive toujours, la presse se montra d'abord bienveillante pour cet inconnu; il ne gênait encore personne et gardait la modestie d'un débutant. Mais les choses changèrent vite; dès les romans qui suivirent, toute la critique se déchaîna contre lui, la bataille s'engagea, on le traîna dans la boue à chaque livre nouveau qu'il publiait. Plus tard, la peinture qu'il fit du monde des journalistes, dans les *Illusions perdues*, acheva de le fâcher avec les journaux; et, malgré les chefs-d'œuvre qu'il jetait dédaigneusement, en réponse à toutes les attaques, on peut dire qu'il est mort avant d'avoir triomphé. Son apothéose s'est faite sur son tombeau.

Je ne veux pas entrer dans les détails d'une vie très simple et connue de tous. On sait qu'il logea successivement rue de Tournon, rue Cassini, rue des Batailles, aux Jardies, rue Basse, à Passy, et enfin à Beaujon, dans la maison où il est mort. On sait que son existence entière fut prise par la dette, qu'il se débattit dans des billets et des renouvellements de billets, exploité par des usuriers, s'enfonçant à chaque heure davantage, faisant des miracles de travail, sans arriver à se libérer. Sa vie fut enfermée dans un labeur de géant. Elle avait des côtés cachés, toutefois. Il échappait par moments à ses amis les plus intimes, était d'une discrétion farouche sur le chapitre des femmes. Souvent aussi il disparaissait, il partait en voyage, sans avertir personne. S'il plaçait un de ses romans dans une ville qu'il ne connaissait pas, il tenait à la visiter; et c'est ainsi qu'il a parcouru à peu près toute la France. Puis, il se lançait dans des aventures plus longues, il allait en Savoie, en Sardaigne, en Corse, en Allemagne, en Italie, en Russie. D'ailleurs, son incessante production ne s'arrêtait pas dans ses voyages; il travaillait partout, un coin de table lui suffisait. Aucun grand fait ne tranche dans l'existence de cet ouvrier puissant. On a Balzac tout entier, lorsqu'on ajoute que l'homme d'affaires n'était pas complètement mort en lui, et que son imagination de romancier s'exerçait souvent dans le domaine des inventions et des entreprises : c'est ainsi qu'il rêva la fabrication d'un nouveau papier pour l'impression de ses œuvres; c'est ainsi qu'il songea à tirer parti des scories laissées par les Romains en Sardaigne, en s'appuyant sur ce raisonnement que les procédés de la métallurgie étaient très défectueux dans l'antiquité. Des projets surprenants naissaient sans cesse dans son cerveau toujours en activité. Il voulut aussi être un homme politique, et échoua. Heureusement, pour la gloire des lettres françaises, il dut rester un simple romancier et dépenser son génie dans les œuvres que la nécessité lui faisait enfanter si douloureusement.

Le roman de sa vie fut son mariage avec la comtesse Hanska. Il avait connu cette dame mariée. Il l'aimait depuis seize ans, lorsqu'il l'épousa enfin, peu de temps avant sa mort. Quand le mariage fut célébré, en Russie, il était déjà atteint de la maladie de cœur dont il devait mourir; et il ne revint en France que pour expirer. Aujourd'hui, la *Correspondance* donne des détails très intéressants sur cette union, que Balzac avait projetée et contractée dans le plus strict mystère. Je montrerai là un Balzac intime d'une prudence et d'une ambition bien singulières.

Ces quelques détails biographiques suffiront pour me dispenser d'explications compliquées, à chaque fragment des lettres de Balzac que je citerai. De cette manière, il n'y aura pas dans mon analyse de trop grands trous. D'ailleurs,

c'est ici un simple résumé de la *Correspondance* que je veux donner. J'ai lu le recueil avec le plus grand soin, en m'attachant surtout aux lettres qui ouvraient des jours nouveaux sur Balzac, ou du moins qui mettaient en lumière les grands côtés de sa vie. Ma besogne va être uniquement de grouper ensemble les lettres qui se rapportent aux mêmes faits et de montrer ainsi le Balzac intime, le Balzac vrai, le grand cœur et le grand cerveau qu'on ne connaissait pas encore tout entier. Aujourd'hui, au-dessus de sa tour cyclopéenne, au-dessus de ce monument dont j'ai parlé et qui restera debout dans les siècles, il faut élever sa statue, la statue du génie héroïque et laborieux.

II

D'ordinaire, on rend aux hommes illustres un bien mauvais service, lorsqu'on publie leur Correspondance. Ils y apparaissent presque toujours égoïstes et froids, calculateurs et vaniteux. On y voit le grand homme en robe de chambre, sans la couronne de laurier, en dehors de la pose officielle; et souvent cet homme est mesquin, mauvais même. Rien de cela ne vient de se produire pour Balzac. Au contraire, sa *Correspondance* le grandit. On a pu fouiller dans ses tiroirs et tout publier, sans le diminuer d'un pouce. Il sort réellement plus sympathique et plus grand de cette terrible épreuve.

Mais ce qu'il faut mettre surtout en avant, c'est sa bonté et sa gaieté. Il était bon et il était gai, deux qualités bien rares dans ce terrible métier des lettres, qui aigrit et qui attriste si vite les meilleurs. Chose plus surprenante encore, il garda jusqu'à la mort son rire d'enfant et sa tendresse de cœur, au milieu des soucis les plus persistants qu'un homme puisse traverser. On lui soupçonnait bien cette sérénité d'âme; mais on ignorait quel esprit large et paisible il était. C'était une véritable révélation que de trouver dans ce géant, dans cette intelligence supérieure, une âme si chaude, une humeur si égale. Il avait évidemment une santé morale robuste, un tempérament superbe de force, de paix et d'amour. Le cœur aura été chez lui aussi vaste que le cerveau. Pour moi, cela domine tout et le met à part.

Ses premières lettres de la vingtième année, écrites à sa sœur Laure, dans la mansarde de la rue de Lesdiguières, sont charmantes d'entrain et d'affection. Déjà, on sent l'adorable grammairien des *Contes drôlatiques*, inventant des mots, trouvant des tournures, se lâchant dans un style d'une vie et d'une abondance extrêmes. Ce sont de vrais éclats de rire, mouillés d'une larme de tendresse. « Laure ! ô ma chère Laure, que je t'aime ! Comment se fait-il que l'on ne puisse pas décrocher le *Tacite* de papa? Songe que je m'en remets à toi qui es fine comme l'ambre, pour l'escofier au profit de ton frère... » (Paris, octobre 1819.) Et plus loin : « Mademoiselle Laure, je monte sur mes grands chevaux, je mets mon rabat et mon bonnet carré d'aîné, pour vous gronder. Comment ! méchante, à propos de l'aimable demoiselle du second, tu me rappelles la demoiselle du Jardin des Plantes. Fi ! que c'est laid, mademoiselle. — Laure, je ne plaisante pas, c'est sérieux. Si on lisait, par hasard, ta lettre, on me prendrait pour un Richelieu qui aime trente-six femmes à la fois. Je n'ai pas le cœur si large, et, excepté vous que j'aime à l'adoration, je n'aime d'amour qu'une seule personne à la fois. Cette Laure ! elle me voudrait voir un Lovelace; et pourquoi, je vous demande un peu ! Si j'étais un Adonis encore !... » Paris, 30 octobre 1819.) Puis, vient la note rêveuse : « J'éprouve aujourd'hui que la richesse ne fait pas le bonheur, et le temps que je passerai ici sera pour moi une source de doux souvenirs ! Vivre à ma fantaisie, travailler selon mon goût et à ma guise, ne rien faire si je veux, m'endormir sur l'avenir que je fais beau, penser à vous en vous sachant heureux, avoir pour maîtresse la Julie de Rousseau, La Fontaine et Molière pour amis, Racine pour maître et le Père-Lachaise pour promenade !... Je te quitte pour aller au Père-Lachaise faire des études de douleurs, comme tu faisais des études d'écorché. J'ai abandonné le Jardin des Plantes, parce qu'il était trop triste. . Me voilà revenu du Père-Lachaise, où j'ai pipé de bonnes grosses réflexions inspiratrices. Décidément, il n'y a de belles épitaphes que celles-ci : *La Fontaine, Masséna, Molière*, un seul nom qui dit tout et qui fait rêver ! » (Paris, 1820.) Et il signe : « Ton grigou de frère ».

Tout Balzac était déjà dans ces lettres de jeunesse, dont je ne puis que détacher quelques phrases. On entend son rire puissant, et il possède déjà le style qu'il a tant cherché plus tard, troublé par les magnificences romantiques de Victor Hugo, ne s'apercevant pas qu'il avait lui-même apporté un outil d'une rare force. Je veux donner encore deux exemples de sa belle gaieté. Il parle de lord R'hoone, un des pseudonymes anglais qu'il avait choisis pour signer ses premiers romans. « Chère sœur, je m'en vais travailler comme le cheval d'Henri IV, avant qu'il fût en bronze, et cette année, j'espère gagner les vingt mille francs qui doivent commencer ma fortune... Dans peu, lord R'hoone sera l'homme à la mode, l'auteur le plus fécond, le plus aimable, et les dames l'aimeront comme la prunelle de leurs yeux. Alors le petit brisquet d'Honoré arrivera en équipage, la tête haute, le regard fier et le gousset plein; à son approche, on murmurera de ce murmure flatteur d'un public idolâtre, et l'on dira : « C'est le frère de madame Surville. » Alors, les hommes, les femmes, les enfants et les embryons sauteront comme des collines... Et j'aurai des bonnes fortunes en foule; c'est dans cette vue que j'économise pour user au besoin. Depuis hier, j'ai renoncé aux douairières, et je me rabats sur les veuves de trente ans. Expédie toutes celles que tu trouveras « à lord R'hoone, à Paris ». Cela suffit ! Il est connu aux barrières ! — *Nota*. Les envoyer franches de port, sans fêlure ni soudure; qu'elles soient riches, aimables; pour jolies, on n'y tient pas... Le vernis passe et le fond du pot reste ! » (Villeparisis, 1822.) Plus tard, dans la lutte, il avait beau être écrasé, son rire d'enfant revenait sur ses lèvres, à la moindre heureuse chance. « Tu vois que j'ai de bonnes nouvelles à t'annoncer, sœurette : les revues me lèchent les pieds et me paient plus cher mes feuilles en janvier. Hé ! hé ! — Les lecteurs re-

viennent si bien sur *le Médecin de campagne*, que Werdet a l'assurance de vendre en une semaine l'édition in-octavo et en quinze jours l'in-douze. Ha ! ha ! — Enfin, j'ai de quoi faire face aux grosses échéances de novembre et de décembre qui t'inquiétaient tant. Ho ! ho ! » (Paris, septembre 1835.) Ne croit-on pas l'entendre, riant à pleine gorge et oubliant tout dans la santé de sa joie ?

Et remarquez qu'il avait réellement du mérite à être gai. Sans parler de la vie abominable qu'il mena, il fut toujours torturé par ses parents, qui ne le comprenaient guère. Sa mère surtout, qu'il aima d'un amour sans bornes, était d'un caractère difficile, dont il souffrit toute son existence. « Je te dirai très confidentiellement que cette pauvre mère tend à devenir nerveuse, comme bonne maman, et peut-être pis. Hier encore, je l'entendais se plaindre, comme bonne maman, s'inquiéter du serin, comme bonne maman, prendre en grippe Laurence ou Honoré, comme bonne maman... J'espère que cela te reportera au milieu de nous mieux que toutes les descriptions du monde. Hélas ! comment se fait-il que l'on n'ait pas dans la vie un peu d'indulgence, que l'on cherche en toute chose ce qu'il peut y avoir de blessant? Personne ne veut vivre à cette *bonne flanquette*, comme papa, toi et moi nous vivrions... » (Villeparisis, juin 1821.)

A chaque instant, dans la *Correspondance*, on trouve la trace des tourments que sa famille lui causait. Je citerai quelques exemples. Voici une lettre navrante, écrite à la suite de sa catastrophe financière, lorsqu'il s'était réfugié rue de Tournon. Sa femme habitait alors Versailles. « On me reproche l'arrangement de ma chambre ; mais les meubles qui y sont m'appartenaient avant ma catastrophe ! Je n'en ai pas acheté un seul ! Cette tenture de percale bleue qui fait tant crier était dans ma chambre, à l'imprimerie. C'est Latouche et moi qui l'avons clouée sur un affreux papier qu'il eût fallu changer. Mes livres sont mes outils, je ne puis les vendre... Un port de lettre, un omnibus sont des dépenses que je ne puis me permettre, et je m'abstiens de sortir pour ne pas user d'habits. Ceci est-il clair?... Ne me contraignez donc plus à des voyages, à des démarches, à des visites qui me sont impossibles ; n'oubliez pas que je n'ai plus que le temps et le travail pour richesse, et que je n'ai pas de quoi faire face aux dépenses les plus minimes... Ne me crois aucun tort, chère sœur ; si tu me donnais cette idée, j'en perdrais la cervelle. Si mon père était malade, tu m'avertirais, n'est-ce pas? Tu sais bien qu'alors aucune considération humaine ne m'empêcherait de me rendre auprès de lui... Merci, cher champion dont la voix généreuse défend mes intentions. Vivrai-je assez pour payer aussi mes dettes de cœur?... » (Paris, 1827.) Et il revient toujours sur cette idée que le temps pour lui, c'est de l'argent. « Je souffre bien amèrement d'être l'objet de perpétuels soupçons. Je crois que ma lettre doit répondre à tout. Je suis pourtant assez malheureux ! Il me faut, pour gagner de l'argent, la tranquillité du cloître et la paix ! Quand je serai heureux, peut-être me rendra-t-on justice ; il sera trop tard, car je ne serai heureux que mort... » (Paris, 1829.) Il ne savait pas si bien prophétiser, car il devait mener pendant vingt ans cette abominable vie.

Je saute par-dessus ces vingt années, pour ne pas trop multiplier les citations sur ce point secondaire, et j'arrive au mariage de Balzac avec la comtesse Hanska. Il était alors au fond de la Russie méridionale, à Vierzschovnia, en train de préparer cette union dans le plus profond mystère, lorsqu'une lettre de sa mère, restée à Paris, faillit tout compromettre. Il écrit à sa sœur : « Il faut que tu n'aies pas su cela, car tu l'aurais empêché, toi qui es si bonne et si conciliante ! Dans les circonstances où je suis, c'était bien fatal. M'écrire une lettre, qui, pour des gens logiques, donnait à penser qu'il en résultait ou un mauvais fils ou une mère d'un caractère dificile, pointilleux, etc. Enfin, c'était la lettre d'une mère à un petit garçon de quinze ans qui a fait des fautes... Cette lettre si inopportune, où ma pauvre mère non seulement ne me dit pas un mot de tendresse, mais termine en déclarant qu'elle subordonne sa tendresse à ma conduite (une mère maîtresse d'aimer ou non un fils comme moi ; soixante et douze ans d'une part, cinquante de l'autre !), est arrivée au moment où je vantais les services de ma mère, où je disais quelle bonne comptable elle était, quelles peines elle se donnait à son âge en allant au chemin de fer, etc., etc. Enfin, j'avais amené la comtesse à concevoir qu'il fallait que ma mère eût une bonne à Suresnes, qu'il fallait s'occuper d'elle, la rendre heureuse, quand est survenue cette bise en forme de lettre, deux mois après un reproche que j'avais fait à ma mère, et tu sais s'il était fondé ! » (Vierzschovnia, 22 mars 1849.)

Son mariage avec la comtesse Hanska fut d'ailleurs pour lui toute une affaire laborieuse, qu'il semble avoir menée avec une habileté de tactique extraordinaire. Il était profondément épris, j'en suis convaincu. Mais je le soupçonne d'avoir encore vu là une bataille, d'avoir dramatisé son union, en exagérant les quelques difficultés qu'il rencontra. Dans la lettre dont je viens de citer un fragment, il y a des phrases singulières : « Bien plus, ma mère me créait des obligations d'écrire et de répondre à mes nièces, ce qui était un renversement des principes élémentaires de la famille ; et il faudrait que tu susses bien ce que sont les personnes chez qui je suis pour comprendre le mauvais effet de ces phrases. » Et ce passage est encore plus explicite : « Madame Hanska est ici riche, aimée, considérée ; elle n'y dépense rien, elle hésite à aller dans un endroit où elle ne voit que troubles, dettes, dépenses et visages nouveaux ; ses enfants tremblent pour elle ! Joins à cela la *lettre digne et froide* d'une mère qui gronde son petit dernier (cinquante ans !), et tu te diras que, sur des doutes exprimés relativement au bonheur et à l'avenir, un galant homme part, remet la propriété de la rue Fortunée à qui elle est, reprend sa plume et va s'enfouir dans un trou comme celui de Passy. A quarante-cinq ans, les considérations de fortune pèsent d'un poids énorme dans les plateaux du sort. » Enfin, il montre son mariage à sa sœur comme la fortune de toute la famille. « Songe donc, ma bonne chère Laure, qu'aucun de nous n'est, comme on dit, *arrivé;* que si, au lieu d'être obligé de



Il n'y a pas de spectacle plus beau que celui de ce lutteur.

16

travailler pour vivre, je devenais le mari d'une des femmes les plus spirituelles, les mieux nées, les mieux apparentées et d'une fortune solide quoique restreinte, malgré le désir de cette femme de rester chez elle et de n'avoir aucune relation, pas même de famille, je serais dans une position bien plus favorable de vous être utile à tous... Va, Laure, c'est quelque chose, à Paris, que de pouvoir, quand on le veut, ouvrir son salon et y rassembler l'élite de la société, qui y trouve une femme polie, imposante comme une reine, d'une naissance illustre, alliée aux plus grandes familles, spirituelle, instruite et belle; il y a là un grand moyen de domination. »

Toute la lettre est à lire. J'y trouve un roman entier, un de ces romans profondément humains, comme Balzac savait les fouiller. Cela s'appellerait : *Le mariage d'un grand homme avec une grande dame.* Déjà, à plusieurs reprises, Balzac avait rêvé de se tirer de ses embarras pécuniaires par un riche mariage; on en trouve des traces discrètes dans la *Correspondance.* Certes, je le répète, je crois à la noblesse des sentiments de Balzac et de madame Hanska. Mais comme il est triste d'entendre le grand romancier disant que personne de sa famille n'était *arrivé !* Remarquez qu'il avait écrit tous ses chefs-d'œuvre. On croit comprendre, en outre, que la comtesse mettrait comme condition à son mariage qu'elle ne recevrait pas les parents de son mari. Pendant ce temps, la mère de Balzac était chargée de veiller à Paris sur la maison de la rue Fortunée, qu'il avait embellie et qu'il considérait comme un appât pour la comtesse. C'était toute une stratégie de grand général. En lisant ceci par exemple, ne dirait-on pas Napoléon à la veille d'Austerlitz : « Comme j'agis toujours dans le bon sens et en vue du triomphe, dis à ma mère de faire les doubles rideaux de l'alcôve et d'y coudre les dentelles qu'elle a. Dis-lui aussi de faire prendre l'air aux tapisseries qui sont dans un tiroir de la commode de la Reine. » Si l'on ajoute que Balzac, au milieu de cette lutte suprême de son mariage, se débattait dans les premières atteintes de la maladie de cœur dont il devait mourir, et dont il est mort sans jouir de sa victoire, on aura, je le dis encore, un des plus beaux et un des plus tristes romans qu'il ait faits. Il traita le mariage comme il avait traité la dette, en utopiste puissant, en lutteur qui voulait ruser avec les montagnes et qui finissait par les prendre et par les transporter.

D'ailleurs, il restait le fils le plus tendre et le plus respectueux. Dès que son mariage est accompli, il écrit à sa mère : « Ma bonne chère mère bien aimée... Hier, à sept heures du matin, grâce à Dieu, mon mariage a été béni et célébré dans l'église Sainte-Barbe de Berditchef, par un envoyé de l'évêque de Jitomir... Nous sommes maintenant deux à te remercier des bons soins que tu as donnés à notre maison, comme nous serons deux à te témoigner notre tendresse respectueuse. J'espère que tu jouis d'une excellente santé. Je te réitère de ne pas épargner les voitures pour diminuer les peines que nous te donnons pour nos affaires... A bientôt. Trouve ici l'expression de mon respect et de mon attachement filial... Ton fils soumis... » (Vierzschovnia, 14 mars 1850.)

III

J'aborde maintenant ce qu'il y a de plus large et de plus héroïque dans la *Correspondance;* je veux parler de la bataille sans relâche que Balzac livra à la dette, par un travail acharné de toutes les heures de sa vie. Il n'y a certainement pas de spectacle plus beau que celui de ce lutteur s'épuisant en efforts sans cesse renaissants, fournissant une besogne comme aucun homme avant lui n'en avait faite. Sans doute, on connaît des producteurs infatigables, qui ont peut-être entassé plus de volumes que Balzac. Seulement, il faut songer que son monument fut bâti en vingt années, et que ses ouvrages sont presque toujours de bronze et de marbre. Faire beaucoup et faire solide, voilà le prodige.

Avant tout, dans la *Correspondance,* on voit le travailleur. Il se dresse de toutes les pages, il emplit ces trois cent quatre-vingt-quatre lettres. Du premier mot au dernier, Balzac travaille et enfante. C'est comme une épopée, un géant aperçu dans sa forge, ne prenant pas une heure de repos, tapant toujours sur son fer, grisé par son effort. On savait le grand romancier laborieux, mais ce cri continu de l'ouvrier aux prises avec la fatigue, fait de la *Correspondance* un recueil unique, plein de la poésie de l'action. Jamais on ne l'aurait rêvé si puissant. Le rocher qu'il roulait était vraiment d'un poids à écraser tout autre homme que lui.

Je vais tâcher de le montrer en pleine bataille, car les commentaires ne suffisent pas; il faut le voir et l'entendre. Je prendrai seulement quelques phrases à chaque lettre, de façon à montrer toutes les phases du long combat

Cela commence, chez ses parents, lorsque ceux-ci lui refusent la petite pension qui lui permettrait d'écrire à sa guise. Il bâcle de mauvais romans, et il dit à sa sœur : « Avec quinze cents francs assurés, je pourrais travailler à ma célébrité; mais il faut le temps pour de pareils travaux, et il faut vivre d'abord ! Je n'ai donc que cet ignoble moyen pour *m'indépendantiser.* Fais donc gémir la presse, mauvais auteur (et le mot n'a jamais été si vrai !) » (Villeparisis, 1821.) Et cette autre phrase, à une année de distance : « Ah! si j'avais ma pâtée, j'aurais bien vite ma niche, et j'écrirais des livres qui resteraient peut-être ! » (Villeparisis, 1822.) Mais la lutte ne commence réellement qu'après sa catastrophe financière. Il devait vivre par son seul travail, vivre et payer des dettes très lourdes. Voici un de ses premiers cris de détresse, adressé à M. Dablin, un ami auquel il avait dû emprunter une assez grosse somme : « Un homme qui se lève, depuis quinze ans, tous les jours dans la nuit, qui n'a jamais assez de temps dans sa journée, qui lutte contre tout, ne peut pas plus aller trouver son ami qu'il ne va trouver sa maîtresse; aussi ai-je perdu beaucoup d'amis et beaucoup de maîtresses, sans les regretter, puisqu'ils ne comprenaient pas ma position. Voilà pourquoi vous ne m'avez vu que quand il s'agissait d'affaires. Je suis fâché que vous ne m'ayez pas répondu au sujet de l'assurance, car plus je vais, plus les travaux augmentent, et je n'ai pas la certitude de pouvoir résister à ce tra-

vail sans relâche.» (Paris, 1830.) La lettre suivante adressée à la duchesse d'Abrantès est encore plus explicite : « Ecrire! je ne le puis! la fatigue est trop grande. Vous ignorez que je devais, en 1828, au-dessus de ce que je possédais : je n'avais que ma plume pour vivre et pour payer cent vingt mille francs. Dans quelques mois, j'aurai tout payé, j'aurai reçu, j'aurai arrangé mon pauvre petit ménage; mais pendant six mois encore, j'ai tous les ennuis de la misère... » (Paris, 1831.)

Il faut remarquer cet espoir d'être libéré dans six mois. Toute sa vie, Balzac a espéré ainsi se tirer d'embarras, au bout d'un laps de temps relativement court; et, toute sa vie, la dette est retombée sur lui, plus écrasante. Nous allons, à plusieurs reprises, le voir ainsi, toujours vainqueur, toujours vaincu.

Une de ses plus grosses crises paraît avoir été celle de l'année 1832, lorsqu'il s'était retiré en Touraine, pour échapper à ses créanciers et travailler plus tranquillement. Il écrivait alors à sa mère, qui s'occupait de ses affaires, à Paris. La série de ces lettres le montre donnant un coup de collier formidable. « Il me faudrait au moins six semaines de tranquillité parfaite pour te remettre les quatre mille huit cents francs des deux ouvrages que je vais faire... Voilà quatre ans que vingt fois j'ai eu l'idée de m'expatrier... Tu me demandes de t'écrire en détail; mais, ma pauvre mère, tu ne sais donc pas encore comment je vis? Quand je puis écrire, je fais mes manuscrits; quand je ne fais pas mes manuscrits, j'y pense. Je ne me repose jamais... Songe donc que j'ai trois cents pages de manuscrit à faire, à penser, à écrire pour *la Bataille !* que j'ai cent pages à ajouter aux *Conversations*, et qu'à dix pages par jour, cela fait trois mois, et à vingt, quarante-cinq jours, et qu'il est *physiquement* impossible d'en écrire plus de vingt, et que je ne demande que quarante jours; et que, pendant ces quarante jours, j'aurai les épreuves de Gosselin... Dans mon désir de nous tirer d'embarras, je ferai l'impossible. Si le bonheur veut que je puisse travailler comme les deux derniers jours de Saint-Firmin, je *vous sauverai...* » (Saché, juillet 1832.) La lettre suivante est peut-être plus navrante encore : « Que veux-tu que je réponde sur le marchand de fourrages? Bon Dieu ! je travaille nuit et jour pour faire de l'argent et le payer... Or, n'ayant de l'argent que dans quarante jours, je ne puis rien faire avant ce terme; c'est une réponse générale; car, à moins de tout vendre pour rien et de me mettre nu comme un saint Jean, je ne vois pas d'autres moyens de faire de l'argent... J'allais ce matin entamer mon travail avec courage, lorsque ta lettre est venue me désorganiser complètement... Je t'ai dit, les larmes aux yeux et le cœur serré, qu'il était impossible que mon manuscrit fût prêt avant le 10 août, et, le 10 août, aurons-nous dix-huit cents francs? Vois si tu peux à Paris arranger tout pour cette époque. Si je n'ai pas d'argent, eh bien! je me laisserai poursuivre et je paierai les frais; ce sera de l'argent bien cher ! » (Angoulême, 19 juillet 1832.) Et il ajoute dans la même lettre : « Je me lève à six heures du soir, je corrige *les Chouans*, puis je travaille à *la Bataille*, de huit à quatre heures du matin, et, pendant le jour, je corrige ce que j'ai fait la nuit; voilà ma vie ! en connais-tu de plus occupée?... Adieu, ma bonne mère. Fais l'impossible, c'est ce que je fais de mon côté. Ma vie est un miracle perpétuel. Je t'embrasse de tout mon cœur, et avec bien du chagrin, car je te rends aussi malheureuse que je le suis. »

Je trouve dans une autre lettre adressée à sa sœur ces lignes si pleines d'émotion : « Oui, tu as raison, mes progrès sont réels, et mon courage infernal sera récompensé. Persuade-le aussi à ma mère, chère sœur; dis-lui de me faire l'aumône de sa patience; ses dévouements lui seront comptés ! Un jour, je l'espère, un peu de gloire lui paiera tout !... Dis à ma mère que je l'aime comme lorsque j'étais enfant. Des larmes me gagnent en t'écrivant ces lignes, larmes de tendresse et de désespoir, car je sens l'avenir, et il me faut cette mère dévouée au jour du triomphe ! Quand l'atteindrai-je?... Quelque jour, quand mes œuvres seront développées, vous verrez qu'il a fallu bien des heures pour avoir pensé et écrit tant de choses; vous m'absoudrez alors de tout ce qui vous aura déplu, et vous pardonnerez, non l'égoïsme de l'homme (l'homme n'en a pas), mais l'égoïsme du penseur et du travailleur. » (Angoulême, août 1832.)

Et toujours revient le refrain de la délivrance. Il fait des comptes, établit des chiffres, trouve par exemple qu'il aura prochainement neuf mille sept cents francs. « Je serai donc bientôt au-dessus de mes affaires... » (Aix, 30 septembre 1832.) Mais il ne tarde pas à retomber sous les rudes coups de la réalité. Il écrit à une amie, madame Zulma Carraud : « Je n'ai pas encore un volume réimprimé des *Chouans*, j'ai encore douze à treize feuilles du *Médecin de campagne* à terminer, j'ai cent pages à fournir ce mois-ci à la *Revue*. Pour achever tout cela, ne suis-je pas forcé de rester à Paris? Puis, il y a les affaires d'argent dont les difficultés vont croissant, parce que les besoins sont fixes et les recettes frappées d'anomalie autant que les comètes... Je vous assure que je vis dans une atmosphère de pensées et d'idées, de plans, de travaux, de conceptions, qui se croisent, bouillent, pétillent dans ma tête à me rendre fou... » (Paris, mars 1833.) Dans une lettre adressée à la même personne, je relève ces lignes : « Je ne dors plus que cinq heures; de minuit à midi, je travaille à mes compositions, et de midi à quatre heures, je corrige mes épreuves. Le 25, j'aurai quatre volumes imprimés. *Eugénie Grandet* vous étonnera... » (Paris, décembre 1833.)

Nouvel espoir de triomphe. Il croit la dette écrasée. Cette fois, il pousse les choses jusqu'à rêver d'assurer une petite fortune à sa mère. « Maintenant que le but n'est plus si loin, je puis t'en parler. Cette année tu auras deux joies. Le jour de ma naissance, j'en suis sûr, je ne devrai plus qu'à toi, et j'espère, durant le reste de l'année, arriver à un plus beau résultat encore; j'espère pouvoir te composer un petit capital dont l'emploi sera tel, que, d'abord, tu auras une sécurité; et puis, plus tard... tu verras ! Ma richesse, vois-tu, c'est ton bonheur, c'est ta satisfaction dans les choses de la vie. Oh ! bonne mère, vis donc pour voir mon bel avenir; si tu ne vas pas mieux, viens encore à Paris, et consultons. Si j'allais en janvier à Vienne, je tâcherais d'avoir assez d'argent pour

t'emmener; un voyage te remettrait peut-être. » (Paris, novembre 1834.)

Le même mois, il écrivait à madame Zulma Carraud : « Mais, *cara*, vous me faites mauvais et grand seigneur à plaisir. Aucun de mes amis ne peut ni ne veut se figurer que mon travail a grandi, et que j'ai besoin de dix-huit heures par jour, que j'évite la garde nationale qui me tuerait, et que je fais comme les peintres : j'ai inventé des consignes qui ne sont connues que des personnes qui ont bien sérieusement à me parler. Moi, grand seigneur ! me voilà retombé dans la classe de ceux qui ont des revenus impitoyables, fixes, et qui ne peuvent pas se permettre la moindre chose de ce que font les Bédouins, qui vivent à même sur leur capital. Je suis, outre tout mon travail habituel, accablé d'affaires, j'ai la queue du malheur à débrouiller. Les cinquante mille francs ont été dévorés comme un feu de paille, et j'ai encore devant moi quatorze mille francs de dettes; ce qui est aussi considérable que les vingt-quatre mille que j'ai payés, car c'est la dette en elle-même et non la somme plus ou moins forte, qui me tourmente. Il me faut encore six mois pour libérer ma plume comme j'ai libéré ma bourse; et si je dois encore quelque chose, il est certain que les bénéfices de l'année m'acquitteront. D'ailleurs, je dois toujours; ces cinquante mille francs sont une avance qu'on m'a faite sur les produits de mon travail... » (Paris, fin de novembre 1834.) La vérité est là, et non dans la lettre à sa mère, qui précède. On saisit nettement par cet exemple combien son imagination jouait un grand rôle dans sa lutte.

D'ailleurs, les crises se succédaient. Dans la première lettre adressée à madame Hanska, que contient la *Correspondance*, on trouve cette page si caractéristique : « Je vous certifie que la plus cruelle conviction me gagne, je n'espère pas résister à de si rudes travaux. On parle des victimes dues à la guerre, aux épidémies; mais qui est-ce qui songe aux champs de bataille des arts, des sciences et des lettres, et à ce que les efforts violents faits pour y réussir y entassent de morts et de mourants? Dans ce redoublement de travail qui m'a saisi, pressé que je suis par la nécessité, rien ne me soutient. Du travail, toujours du travail ! des nuits embrasées succèdent à des nuits embrasées, des jours de méditation à des jours de méditation, de l'exécution à la conception, de la conception à l'exécution ! peu d'argent, comparativement à ce qu'il m'en faut; immensément d'argent, par rapport à la production. Si chacun de mes livres était payé comme ceux de Walter Scott, je m'en tirerais; mais, quoique bien payé, je ne m'en tire pas. J'aurai gagné vingt-cinq mille francs en août. *Le Lys* m'est payé huit mille francs, moitié par la librairie, moitié par la *Revue de Paris*. L'article au *Conservateur* me sera payé trois mille francs. J'aurai fini *Séraphita*, commencé les *Mémoires de deux jeunes mariés*, et fini la livraison de madame Béchet. Je ne sais si jamais cerveau, plume et main, auront fait pareil tour de force à l'aide d'une bouteille d'encre... » (Paris, 11 août 1835.)

Le cri le plus navrant de toute la correspondance est celui-ci, qu'il jette l'année suivante dans une lettre à madame Hanska: « Descendu de toutes mes espérances, ayant tout abdiqué forcément, réfugié ici, dans l'ancienne mansarde de Jules Sandeau, à Chaillot, le 30 septembre, au moment que, pour la seconde fois dans ma vie, je me trouvais ruiné par un désastre imprévu et complet, et qu'aux inquiétudes d'avenir se joignait le sentiment de la profonde solitude où cette fois j'entrais seul, je pensais doucement qu'au moins je demeurais tout entier dans quelques cœurs de choix... à ce moment-là, votre lettre si découragée, si triste, est venue !... Je n'ai pas quitté la rue Cassini sans regret; j'ignore encore si je pourrai conserver quelques parties du mobilier auxquelles je tiens, ainsi que ma bibliothèque. J'ai fait, par avance, tous les abandons, tous les sacrifices de menues jouissances et de souvenirs, afin d'avoir la petite joie de les savoir encore à moi; ce serait peu de chose pour éteindre la soif de la créance, et ils apaiseraient la mienne durant ma marche dans le désert et dans les sables où je vais entrer. Deux ans de travail peuvent tout acquitter, mais il m'est impossible de ne pas succomber à deux ans de cette vie... Pour savoir jusqu'où va mon courage, il faut vous dire que *le Secret des Ruggieri* a été écrit en une seule nuit; pensez à cela, quand vous le lirez. *La Vieille fille* a été écrite en trois nuits. *La Porte brisée*, qui termine enfin *l'Enfant maudit*, a été faite en quelques heures d'angoisses morales et physiques; c'est mon Brienne, mon Champaubert, mon Montmirail, c'est ma campagne de France ! Mais il en a été de même de *la Messe de l'athée* et de *Facino Cane;* j'ai écrit à Saché, en trois jours, les cinquante premiers feuillets des *Illusions perdues*... Ce qui me tue, ce sont les corrections... Il faut se surpasser, puisqu'il y a indifférence chez l'acheteur; il faut se surpasser au milieu des protêts, des chagrins d'affaires, des embarras d'argent les plus cruels, et dans la solitude la plus complète, la plus dénuée de toute consolation. » (Paris, octobre 1836.)

Je dois me borner et me contenter d'extraire quelques lignes de chaque lettre, de façon à montrer que la lutte durera jusqu'à la mort. Ce sont de continuelles secousses. « J'ai conclu une affaire avec M. Lecou, qui va me permettre de payer Hubert, de satisfaire aux plus pressants besoins, et comme nous mettrons en vente *la Femme supérieure*, j'en destine une part à acquitter les effets Gougès. Ma mère aura ce qu'il lui faut le 10 décembre au plus tard. Mais je n'atteindrai pas ce résultat sans me jeter dans un travail horrible; je veux que *César Birotteau* (acheté vingt mille francs par un journal) soit fini le 10 décembre; il faut passer vingt-cinq nuits, et j'ai commencé ce matin. Il faut faire trente-cinq à trente-six feuilles, un volume et demi, en vingt-cinq jours... » (Lettre à sa sœur, novembre 1837.) — « Tranquillise-toi, ma Laure bien-aimée : il est dans les probabilités que, cette semaine, j'aurai pu réunir les deux mille francs qui me sont indispensables. J'essayerai alors de te rendre tout ce que je te dois; ma pauvre mère en souffrira; mais, avec elle, je sais que bientôt je pourrai réparer les plaies. Aujourd'hui, il faut se tirer d'affaire. » (Lettre à sa sœur, Paris, 1839.) — « Pour le moment, ce que vous me demandez est absolument impossible; mais, dans deux ou trois mois, rien ne sera plus facile. A vous, ma

sœur d'âme, je puis confier mes derniers secrets; or, je suis au fond d'une effroyable misère. Tous les murs des Jardies se sont écroulés par la faute du constructeur qui n'avait pas fait de fondations; et tout cela, quoique de son fait, retombe sur moi, car il est sans un sou, et je ne lui ai encore donné que huit mille francs en à-compte. Ne me croyez pas imprudent, *cara;* je devrais être bien riche en ce moment; j'ai fait des miracles de travail; mais tous mes travaux intellectuels ont croulé avec mes murs... »(Lettre à madame Zulma Carraud, les Jardies, mars 1839.) — « Le chagrin est venu, chagrin intime, profond et qu'on ne peut dire... Quant à la chose matérielle : seize volumes écrits, vingt actes faits, cette année, n'ont pas suffi ! Cent cinquante mille francs gagnés ne m'ont pas donné la tranquillité... » (Lettre à madame Zulma Carraud, les Jardies 1840.) — « L'argent nécessaire à ma vie est en quelque sorte disputé à celui qu'exigent les créances, et bien péniblement obtenu... Je ne m'abuse pas : si, jusqu'ici, en travaillant comme je travaille, je n'ai pu réussir à payer mes dettes ni à vivre, le travail à venir ne me sauvera pas; il faut faire autre chose, chercher une position... » (Lettre à sa mère, avril 1842.) — « Il me faut vingt-cinq mille francs, ce mois-ci, et il faut que je règle avec les trois librairies de *la Comédie humaine*, qui me doivent de quinze à seize mille francs. Il est plus que probable que, si j'eusse appliqué tout ce que j'ai en portefeuille, au payement de mes dettes, je n'aurais plus rien dû à personne au monde vers octobre prochain... » (Lettre à madame Hanska, Paris, 3 avril 1845.) — « Les événements les plus affreux, les plus incroyables, ont fondu sur moi ! Me voilà sans aucun argent, poursuivi par des gens qui me rendaient service; j'ai à peine le temps de suffire au plus pressé. Il va falloir travailler dix-huit heures par jour... » (Lettre à sa sœur, Paris, mai 1846.) — « Ces quatre ouvrages (*les Paysans, les Petits Bourgeois; le Cousin Pons, la Cousine Bette*) me payeront toutes mes dettes, et cet hiver *l'Education du prince* et *la Dernière incarnation de Vautrin* me donneront le premier argent qui sera bien à moi et qui commencera ma fortune. » (Lettre à madame Hanska, juin 1846.)

Je ne saurais trouver, dans toute la *Correspondance*, quatre lignes plus tristes et plus typiques. Tout Balzac est dans cet espoir suprême. Il a quarante-huit ans, il a déjà produit tous ses chefs-d'œuvre, et il rêve une fois encore de gagner un argent qui soit bien à lui, pour commencer sa fortune. N'est-ce pas le cri de cet éternel rêveur, de ce débiteur traqué pendant vingt ans, et qui se débattait furieusement dans la dette, en comptant toujours gagner des millions du soir au lendemain. D'ailleurs, remarquez que, ce jour-là comme les autres, il s'abusait. Les plaintes recommencent, les créances l'écrasent plus que jamais. Elles ne cessent même pas, lorsqu'il se retire chez la comtesse Hanska, à Vierzschovnia, pendant les années 1849 et 1850. A la veille de son mariage, il est tourmenté par sa liquidation, il s'inquiète et parle de se réfugier dans une mansarde, si l'union projetée n'avait pas lieu. Sa sœur étant à son tour tombée dans des soucis d'argent, il lui écrit le 9 février 1849 : « Tu sais quels moyens j'employais pour vivre à bon marché; je ne faisais la cuisine que deux fois par semaine, le lundi et le jeudi, et je mangeais la viande froide dans la salade. En me contentant du strict nécessaire, à Passy, je pouvais restreindre toutes les dépenses à un franc par tête. Je recommencerais très bien cela sans sourciller. » Ce détail ne jette-t-il pas un jour lamentable sur la vie du grand romancier? Il serait mort dans un taudis, si son mariage ne l'avait enfin tiré de ses embarras d'argent; et il n'arriva à cette fortune si ardemment convoitée, que pour mourir. Son génie n'avait pu le faire vivre. Il fallut qu'une femme vînt à son secours, pour qu'il se couchât solvable dans la tombe.

IV

J'ai eu la curiosité, en lisant avec soin la *Correspondance*, de marquer tout ce qui avait trait au théâtre. Il m'a semblé curieux de dégager, de cet amas énorme de documents, les diverses façons dont Balzac avait envisagé l'art dramatique. Le théâtre le préoccupa toute sa vie. Nul doute qu'il y aurait porté sa puissante activité, si le manque de temps et la nécessité de battre monnaie avec le roman, ne lui avaient toujours fait remettre à plus tard des tentatives sérieuses.

Comme je l'ai dit, son premier travail littéraire fut une tragédie sur Cromwell, dont il nous donne le plan, et qui devait être une chose absolument médiocre. Dans ce temps-là, à vingt et un ans, il reconnaissait Racine pour maître. Corneille, qu'il appelait « son général », paraissait le toucher moins. Cependant, il se lamentait beaucoup de ne pas avoir assez d'argent pour prendre un parterre, le jour où l'on jouerait *Cinna*. Ce qui est très curieux surtout, c'est de voir son dédain des sujets modernes. La veille de la représentation de *Marie Stuart*, de Pierre Lebrun, il écrit à sa sœur : « Le sujet de cette tragédie est assez éloigné pour être mis sur la scène; espérons que l'auteur luttera avec succès contre les difficultés des sujets modernes, qui ne sont jamais aussi favorables à la poésie que les sujets antiques. Ajoute à cela la difficulté de rendre un moderne intéressant ! Nos hommes d'Etat sont tous les mêmes; les crimes diplomatiques prêtent peu au théâtre... » (Paris, 30 octobre 1813.) Ces lignes ne sont-elles pas étranges sous la plume de l'écrivain qui a créé le roman moderne, qui devait montrer toute la largeur du drame contemporain. D'ailleurs, on sent déjà dans cette lettre une tendresse secrète pour le drame. C'est là peut-être le premier tâtonnement d'où Balzac s'est dégagé.

Il n'est de nouveau question du théâtre, dans ses lettres, que quinze ans plus tard. La dette l'écrasait, il songeait à se faire auteur dramatique, pour s'acquitter. Une pièce a toujours produit davantage qu'un roman; seulement, il faut d'abord perdre au théâtre un temps considérable, si l'on veut être joué et réussir; et c'était là une perte que Balzac ne pouvait se permettre. On trouve trace de ce que j'avance, dans une lettre à sa sœur, datée de Saché, 1834. « Mes essais de théâtre vont mal, il faut y renoncer pour le moment. Le drame historique exige de grands efforts que je ne connais pas et

qu'on ne trouve peut-être que sur place, avec des acteurs intelligents. Quant à la comédie, Molière, que je veux suivre, est un maître désespérant; il faut des jours et des jours pour arriver à quelque chose de bien en ce genre, et c'est toujours le temps qui me manque. Il y a, d'ailleurs, d'innombrables difficultés à vaincre pour aborder n'importe quelle scène, et je n'ai pas le loisir de jouer des jambes et des coudes... » Même il avait songé à trouver des prête-noms pour faire jouer sous leur responsabilité des pièces bâclées à la diable, qui ne le compromettaient pas. On voit donc très clairement qu'à cette époque le théâtre n'était pour lui qu'une façon de gagner le plus d'argent possible, n'importe comment.

Plus tard, dans une lettre à madame Hanska, du 15 juin 1838, il juge Scribe de la façon suivante : « Je suis allé hier au soir voir *la Camaraderie*, et je trouve beaucoup d'habileté dans cette pièce. Scribe connaît le métier, mais il n'a pas le génie dramatique, et, d'ailleurs, il manque complètement de style. » Ce jugement est en somme celui que nous portons aujourd'hui nous-mêmes. Je l'ai cité, pour montrer que Balzac, assez mauvais critique d'ordinaire, savait parfois dire le mot juste.

Enfin, nous arrivons au mois de mars 1840, à la veille de la représentation de *Vautrin*. Il y a quelques billets fort curieux. Entre autres, en voici un adressé à M. Dablin : « Si vous avez dans votre cercle des personnes qui souhaitent assister à la première représentation de *Vautrin*, et qui soient bienveillantes, j'ai le droit de faire louer des loges à mes amis plutôt qu'à des inconnus. Je tiens à ce qu'il y ait de belles femmes. » Rien de plus charmant et de plus naïf que cette dernière phrase. On y sent le Balzac mondain, un étrange mondain qui rêvait le monde comme un Olympe, dont il était ébloui. Les duchesses et les marquises sont des déesses à ses yeux. Son esprit chimérique lui faisait voir la salle où l'on allait jouer *Vautrin*, pleine d'épaules nues et de diamants; et, pour lui, très sérieusement, cela devait décider du succès. Pourtant, il était plein de terreur, car il écrit à Léon Gozlan : « Vous verrez une chute mémorable. J'ai eu tort d'appeler le public, je crois. » On sait que *Vautrin* fut défendu à la seconde représentation, Frédérick-Lemaître ayant eu l'étrange fantaisie de se faire la tête de Louis-Philippe, pour jouer son rôle de gredin sublime. Cela donna même lieu à un des traits les plus nobles de la vie de Balzac. On lui offrit une indemnité qu'il refusa. Justement, une lettre à madame de V... fait allusion à ce fait. « Ce matin, j'achevais de vous écrire, chère amie, quand le directeur des beaux-arts est venu pour la seconde fois. Il m'a offert *momentanément* une indemnité qui ne faisait pas votre somme... J'ai refusé. Je lui ai dit que j'avais droit ou non, et que, si c'était oui, il fallait que mes obligations envers des tiers fussent au moins remplies; que je n'avais jamais rien demandé; que je tenais à cette noble virginité, et que je voulais ou rien pour moi, ou tout pour les autres... » (Paris, 1840.)

Mais l'aventure la plus curieuse de Balzac au théâtre fut la représentation des *Ressources de Quinola*. On sait qu'il loua la salle tout entière, et se fit courtier, pour vendre les places à un taux exagéré. Il y a, à ce sujet, deux lettres bien curieuses, adressées à mademoiselle Sophie Koslovski. On le voit en plein enthousiasme de son idée de négoce. « Entre nous, les premières fermées sont de trente francs la place, les premières découvertes de vingt-cinq francs, et je vous veux, vous aux premières découvertes avec des élégantes. Les deuxièmes découvertes ne sont que de vingt francs la place... Allons, Sophie, à l'œuvre! ça chauffe! ça brûle! » (Paris, 6 mars 1842.) Ces prix sont énormes pour nos théâtres. Le lendemain, il envoie une lettre plus explicite encore. Il veut surtout la colonie russe, et il parle plus que jamais de mettre les belles femmes en avant. « Dites à toutes vos Russes qu'il me faut les noms et les adresses, avec leur *recommandation écrite et personnelle*, pour ceux de leurs amis (hommes) qui voudront des stalles. Il m'en vient cinquante par jour sous de faux noms, et qui refusent de dire leur adresse : *ce sont des ennemis qui veulent faire tomber la pièce*. Nous sommes obligés aux plus sévères précautions... Dans cinq jours, je ne saurai plus ce que je ferai. Je suis ivre de ma pièce... » Tous ces beaux calculs devaient fatalement aboutir à une chute complète. La salle, louée par Balzac, resta vide dès la seconde représentation. *Les Ressources de Quinola* sont d'ailleurs son œuvre dramatique la plus médiocre. Mais on saisit là admirablement la puissance de son imagination, le besoin qu'il éprouvait de concevoir des plans extraordinaires de fortune.

La meilleure pièce de Balzac, avec *la Marâtre*, est certainement *Mercadet*, qui est aujourd'hui au répertoire de la Comédie-Française. Cette pièce, dont le titre fut d'abord *le Faiseur*, dut être élaguée pour être mise à la scène. Une lettre, adressée à M. Laurent Jan, un des amis fidèles de Balzac, et datée de Vierzschovnia, le 9 févier 1849, parle de l'étrange idée du directeur d'un théâtre du boulevard, qui voulait transformer *le Faiseur* en un gros mélodrame. L'auteur s'opposa naturellement à cette fantaisie. Je trouve dans la lettre cette phrase : « Tu auras sous peu *le Roi des mendiants*, pièce de circonstance en république et flatteuse pour la majesté populaire. Un scénario superbe! » Ainsi donc, Balzac, à la veille de sa mort, se préoccupait plus que jamais du théâtre. J'ignore si le scénario du *Roi des mendiants* a été conservé, s'il a même existé réellement; en tous cas, il n'est pas dans les œuvres complètes. Une lettre, du 10 décembre 1849, adressée également à M. Laurent Jan, revient sur ses projets de travailler pour le théâtre. « Une maladie de cœur, longue et cruelle, à péripéties diverses, qui m'a saisi depuis l'hiver dernier, m'a empêché d'écrire, excepté pour mes inextricables affaires et les stricts devoirs de famille... Donc, vers les premiers jours de février prochain, je serai à Paris, avec la ferme et nécessaire envie de travailler comme membre de la Société des auteurs dramatiques; car, dans mes longs jours de traitement, j'ai trouvé plus d'une petite Californie théâtrale à exploiter... » Ce document me confirme dans la pensée que, si la mort n'avait pas pris Balzac, nous aurions sans doute compté un grand auteur dramatique de plus. Il était enfin sauvé de la dette, il allait pouvoir consacrer tout son temps au théâtre; depuis longtemps, mordu de la passion des

planches, il n'attendait que cette heure. Son succès, pour moi, était certain. Il avait un talent essentiellement perfectible. Quand on étudie ses romans, on le voit sans cesse s'élever, aller du pire à l'excellent, avec la lenteur et la force d'un homme dont la solide intelligence a le besoin de s'échauffer. Dans son théâtre, le même fait se présente : sa dernière pièce, *Mercadet*, est de beaucoup la meilleure. Il se serait développé, cela est hors de doute, d'après la loi que j'indique, et il aurait atteint le chef-d'œuvre. Bien que cela puisse paraître paradoxal. Balzac est mort lorsqu'il commençait à voir clair en lui, lorsqu'il allait enfin écrire ses œuvres les plus belles.

Il est une autre question que j'ai étudiée de très près, dans la *Correspondance*, je veux parler de l'attitude de l'Académie française à l'égard de Balzac. On savait seulement en gros qu'il s'était présenté deux fois et que deux fois on l'avait laissé à la porte. La *Correspondance* donne quelques détails. On peut reconstituer les sentiments de Balzac lui-même sur la question. J'ai noté les moindres phrases qui avaient rapport à la matière.

C'est en 1844, à l'âge de quarante-six ans, qu'il songea à se présenter pour la première fois. Je dois citer la courte lettre suivante, adressée à Charles Nodier, et qui explique pourquoi l'Académie le repoussa. « Je sais aujourd'hui trop sûrement que ma situation de fortune est une des raisons qui me sont opposées à l'Académie, pour ne pas vous prier avec une profonde douleur de disposer de votre influence autrement qu'en ma faveur... Si je ne puis parvenir à l'Académie à cause de la plus honorable des pauvretés, je ne me présenterai jamais aux jours où la prospérité m'accordera ses faveurs. J'écris en ce sens à notre ami Victor Hugo, qui s'intéresse à moi. » Cette lettre, très digne, indique l'importance que Balzac donnait au titre d'académicien. On n'avait point encore ridiculisé l'Académie, et les écrivains les plus révolutionnaires tenaient à honneur d'y entrer. Malgré son serment de ne pas courir les chances d'un nouvel échec, Balzac posa d'ailleurs une seconde fois sa candidature.

L'année suivante, le 3 avril 1845, il écrit à madame Hanska : « Voici encore un académicien de mort, Soumet; il y en a cinq ou six qui inclinent à la tombe; la force des choses me fera peut-être académicien, malgré vos railleries et vos répugnances. » En effet, madame Hanska paraît l'avoir toujours détourné de se présenter, car plusieurs fois Balzac revient sur ce fait. Sans doute, étant étrangère, elle ignorait la force énorme que le titre d'académicien avait et a même encore en France. Dans notre pays, où l'on veut que le talent soit patenté pour le reconnaître, les bourgeois ne s'inclinent que devant l'écrivain qui porte l'estampille de l'Institut. Les livres de cet écrivain s'écoulent à un beaucoup plus grand nombre d'exemplaires, sa personne devient comme sacrée. Il est évident que Balzac avait le désir d'entrer à l'Académie; il y a même, dans la phrase que je viens de citer, comme un vague désir de voir la mort vider les fauteuils et lui ouvrir toute grande la porte.

La seconde fois, quand il se présenta, en février 1849, il était à Vierzschovnia, malade et préoccupé de la grande affaire de son mariage. Cet éloignement le dispensa au moins de la corvée fatigante des visites. Il dut se contenter d'écrire aux académiciens. Mais son beau-frère, M. Surville, à Paris, fit certainement des démarches, ainsi que cela ressort d'une lettre de Balzac, datée du 9 février 1849. Il écrit à son beau-frère : « Tu as bien fait pour toi d'aller chez Victor Hugo; mais, pour moi, c'était inutile, et c'eût été dangereux, si je n'avais pas l'intention de ne plus me présenter à l'Académie. Il a parfaitement deviné que je voulais *mettre l'Académie dans son tort.* » Le passage est un peu énigmatique. Mais on comprend que Balzac prétendait se présenter uniquement pour essuyer un échec et montrer ainsi le mauvais vouloir de l'Académie. Est-ce bien vrai? n'avait-il pas un secret espoir d'être élu? En tous cas, il a parfaitement réussi à mettre l'Académie dans son tort.

Voici, d'ailleurs, quelques lignes d'une lettre à M. Laurent Jan, qui parle du dénouement de l'aventure. « L'Académie m'a préféré M. de Noailles. Il est sans doute meilleur écrivain que moi; mais je suis meilleur gentilhomme que lui, car je me suis retiré devant la candidature de Victor Hugo. Et puis M. de Noailles est un homme rangé, et moi, j'ai des dettes, palsambleu ! » On ne saurait se venger plus spirituellement.

Ces documents établissent très clairement que Balzac a vivement désiré être académicien. L'Académie ne peut donc alléguer son éternelle raison, le fameux règlement qui lui ordonne d'attendre que les plus illustres viennent à elle. Balzac est allé à elle, et elle l'a repoussé sous le plus vilain des prétextes. Si le grand nom du romancier manque sur ses registres, c'est qu'elle a semblé croire que ce nom y ferait tache. Elle est seule à porter la responsabilité de ce déni de justice, de ce crime de lèse-littérature. Cela suffit à juger cette institution caduque qui s'entête à vivre dans les temps nouveaux. Elle a perdu depuis longtemps toute action sur les belles-lettres. Elle ne peut même pas achever le *Dictionnaire*, que M. Littré a terminé avant elle. Chaque année, elle se contente de distribuer des prix de littérature, comme on distribue des images de sainteté dans les couvents, aux plus sages et aux plus religieux. Le grand courant moderne, qui doit fatalement l'emporter un jour, passe, sans s'inquiéter de ce qu'elle fait ni de ce qu'elle pense. Et il est des années où l'on peut véritablement croire qu'elle n'existe plus tant elle paraît morte. Pourtant, la gloriole pousse encore nos écrivains à se parer d'elle comme on se pare d'un ruban. Elle n'est plus qu'une vanité. Elle croulera le jour où tous les esprits virils refuseront d'entrer dans une compagnie dont Molière et Balzac n'ont pas fait partie.

V

La publication de la *Correspondance* aura déçu la curiosité de ceux qui s'attendaient à des indiscrétions littéraires. Les lettres les plus intéressantes sont celles que Balzac adressait à sa famille et à ses amis. Elles occupent une bonne

moitié du volume; les lettres à sa sœur et à sa mère sont surtout nombreuses; ensuite, il faut citer les lettres à madame Hanska, qui sont de véritables journaux écrits au jour le jour, et les lettres à madame Zulma Carraud, cette vieille amie du romancier, à laquelle il disait tout. Aussi est-ce la personnalité de Balzac qui occupe la *Correspondance*. Il se soucie très peu des autres, il ne formule que par hasard, et en quelques lignes, des jugements sur les personnages et les événements de son temps. Toujours il est en scène, toujours il parle de lui, de son travail, de ses projets, de ses dettes, de ses sentiments. Il se fait le centre de tout ce qui l'entoure. C'est l'idée fixe d'un homme dont l'individualité est sans cesse en enfantement. De là l'originalité profonde du recueil.

J'ignore comment les lettres ont été réunies. Je sais seulement que les éditeurs ont beaucoup tardé à les publier. La famille a-t-elle fait un triage? c'est bien possible. Il me semble qu'il doit exister d'autres lettres de Balzac, car il est peu croyable qu'en dehors des quatre personnes que j'ai nommées, Balzac n'ait pas eu des correspondants nombreux. Si j'ajoute la duchesse d'Abrantès, la duchesse de Castries, ses amis Théodore Dablin et Laurent Jan, auxquels quelques lettres sont adressées, il n'y a plus dans le volume que des correspondants isolés, qui fournissent chacun un ou deux billets d'intérêt médiocre. J'excepte les lettres aux éditeurs et aux confrères, dont je parlerai tout à l'heure. Maintenant, il est vrai qu'à plusieurs reprises Balzac explique combien le temps est précieux pour lui; il ajoute même qu'il écrit simplement à ses parents et aux hommes d'affaires. De là sans doute le caractère particulier de la *Correspondance*. Il est une crainte plus fondée, c'est que des mains amies, croyant faire une besogne pieuse, aient singulièrement amputé certaines lettres. Je me borne à émettre cette crainte, sans insister davantage.

C'est dans ses lettres à sa sœur, à sa mère, à madame Hanska et à madame Zulma Carraud, que Balzac se livre complètement et nous fait entrer dans ses pensées les plus intimes. Comme je l'ai constaté tout d'abord, il s'y montre d'une grande bonté et d'une égalité d'humeur qui se dément rarement. On y retrouve, d'ailleurs, le romancier, avec le grandissement perpétuel qu'il donnait aux êtres et aux choses. Tel un géant en belle humeur qui se promènerait dans une nature élargie, faite à sa taille. On comprend, en le voyant ainsi dans l'intimité, qu'il s'est mis tout entier dans son œuvre. Le père Grandet entassant les millions, c'était lui faisant le continuel rêve d'une fortune colossale; le père Goriot mourant pour ses filles, c'était lui écrivant à sa mère et à sa sœur des lettres où la tendresse prend des formes épiques; César Birotteau consacrant sa vie au payement de ses dettes, c'était encore lui travaillant dix-huit heures par jour pour satisfaire ses créanciers. Et on le découvre ainsi partout, et il se révèle très grand, très bon, très brave.

Mais, dès qu'on arrive aux lettres qu'il adressait à ses éditeurs, on trouve un autre homme. Il est chicanier et rude. Il s'est fâché tour à tour avec presque tous les éditeurs qui ont publié ses œuvres : Mame, Gosselin, Werdet, Souverain, Lévy. Son procès avec Mame est resté célèbre. Et, dans ses lettres, il les traite fort mal, les appelle gredins, sans aucun ménagement. Il faut dire que, de son temps, les rapports entre les auteurs et les éditeurs étaient féroces. De part et d'autre, on s'accusait de vol, au premier mot. Cela tenait au mode même de publication des œuvres, dont les éditeurs achetaient la propriété pour une somme convenue. Aujourd'hui que les auteurs touchent un tant pour cent sur les exemplaires tirés, la paix a été faite et la librairie n'est plus un jeu qui ruine ou le libraire ou l'écrivain. En outre, Balzac avait un système compliqué d'épreuves qui lassait les éditeurs les plus patients. Ses ouvrages se vendaient peu, dans les premières années. On comprend donc que ses rapports avec les Mame, les Gosselin, les Souverain, fussent très difficiles. Un seul éditeur, Werdet, se dévoua et resta respectueux; mais il fit faillite.

J'arrive aux rapports de Balzac avec ses confrères. Cette partie de la *Correspondance*, je le répète, est une véritable déception. Il n'y a guère là que des billets insignifiants. Je relève trois bouts de lettre à Victor Hugo, le premier sur un ton cérémonieux, les deux autres témoignant d'une intimité plus grande; d'ailleurs, il s'agit simplement de convocations pour des séances de la Société des gens de lettres. Il y a encore cinq lignes à Lamartine, pour lui offrir une loge, le jour de la première représentation de *Vautrin;* quelques lignes également à Champfleury, en remerciement de la dédicace d'un livre; quelques lignes à Charles Nodier, que j'ai citées, à propos de l'Académie; une lettre à Gautier, la dernière du volume, dictée à madame de Balzac, et où le romancier mourant a seulement tracé ces mots de sa main : « Je ne puis ni lire ni écrire ! » Tout cela est d'un intérêt si médiocre, qu'on aurait pu le retrancher. Je citerai encore quelques lettres à Méry, pour lui donner la commission de retenir des places aux diligences de Marseille, et des lettres à M. Emile de Girardin, avec lequel Balzac se fâcha et se raccommoda, comme avec ses éditeurs, au sujet d'une publication. Il faut dire pourtant que Balzac, dans la *Correspondance*, montre plutôt une grande indifférence que de mauvais sentiments envers ses confrères. Et cela était beau de sa part, car on doit se rappeler combien il était attaqué et traîné dans la boue. Au milieu de l'injustice dont il souffrait, on ne surprend pas une seule revanche passionnée de sa part. Le plus souvent, il ne nomme personne, il n'a que du dédain. Quand il laisse tomber une critique, cette critique est toujours juste et modérée. On ne lui voit guère qu'un ami et un disciple, dans ses lettres. Il écrit assez souvent à Charles de Bernard, un romancier de grand talent, qui le copiait en l'adoucissant et en le mettant à la portée des bourgeois. Les dernières lettres à cet écrivain montrent qu'une grande intimité s'était établie entre Balzac et lui.

J'ai déjà cité son opinion sur Scribe, à propos de *la Camaraderie*. Je trouve maintenant dans une lettre, écrite le 21 décembre 1845 à madame Hanska, le passage suivant sur *les Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas : « Je comprends, chère comtesse, que vous ayez été choquée des *Mousquetaires*, vous si instruite, et sachant surtout à fond l'histoire de France, non seulement

au point de vue officiel, mais jusqu'aux moindres détails intimes des petits cabinets du roi et du petit couvert de la reine. On est vraiment fâché d'avoir lu cela, rien n'en reste que le dégoût pour soi-même d'avoir ainsi gaspillé son temps (cette précieuse étoffe dont notre vie est faite); ce n'est pas ainsi qu'on arrive à la dernière page d'un roman de Walter Scott et ce n'est pas avec ce sentiment qu'on le quitte; aussi on relit Walter Scott, et je ne crois pas qu'on puisse relire Dumas. C'est un charmant conteur, mais il devrait renoncer à l'histoire ou, sinon, tâcher de l'étudier et de la connaître un peu mieux. » En somme, cela est d'une vérité absolue, et l'on ne sent là que l'opinion sincère d'un homme blessé par une lecture dans ses convictions littéraires. Il exprime des idées semblables, dans un autre passage, où il parle des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue. On comprend que l'auteur de *la Comédie humaine* devait se montrer très dédaigneux pour ces longs romans où le faux le dispute au mauvais style. Ce que je saisis moins, c'est la profonde admiration de Balzac pour Walter Scott. A plusieurs reprises, il témoigne un enthousiasme extraordinaire. Par exemple, je citerai ce dithyrambe : « Voilà douze ans que je dis de Walter Scott ce que vous m'en écrivez. Auprès de lui, lord Byron n'est rien ou presque rien. Toutes les œuvres de Walter Scott ont un mérite particulier, mais le génie y est partout. Vous avez raison, Scott grandira encore, quand Byron sera oublié. » (Lettre à madame Hanska, Paris, 20 janvier 1838.) Ce jugement est fâcheux, car c'est justement le contraire qui arrive : Byron jette toujours un vif éclat, tandis que Walter Scott n'est plus guère lu que par les pensionnaires. Je parle pour la France. Il est très curieux de voir le fondateur du roman naturaliste, l'auteur de *la Cousine Bette* et du *Père Goriot*, se passionner ainsi pour l'écrivain bourgeois, qui a traité l'histoire en romance. Walter Scott n'est qu'un arrangeur habile, et rien n'est moins vivant que son œuvre.

Mais la lettre qui fait le plus d'honneur à Balzac, au point de vue de la confraternité littéraire, est celle qu'il écrivit à Stendhal, après avoir lu *la Chartreuse de Parme*. On voit là que, s'il était sévère pour les œuvres médiocres, il savait s'incliner, lui si grand, devant les belles œuvres. Il faudrait reproduire tout entière cette lettre, dont je détache les lignes suivantes : « Il ne faut jamais retarder de faire plaisir à ceux qui nous ont donné du plaisir. *La Chartreuse* est un grand et beau livre; je vous le dis sans flatterie, sans envie, car je serais incapable de le faire, et l'on peut louer franchement ce qui n'est pas de notre métier. Je fais une fresque et vous avez fait des statues italiennes. Il y a *progrès* sur tout ce que nous vous devons. Vous savez ce que je vous ai dit sur *le Rouge et le Noir*. Eh bien, ici, tout est original et neuf... Mon éloge est absolu, sincère. Je suis d'autant plus enchanté de vous écrire ce qui est dans cette page, que beaucoup d'autres, tenus pour spirituels, sont arrivés à un état complet de sénilité littéraire... Je n'ai pas, dans ma vie, écrit beaucoup de lettres d'éloges; ainsi vous pouvez croire à ce que j'ai le plaisir de vous dire... Vous avez expliqué l'âme de l'Italie. » (Ville-d'Avray, 6 avril 1839.) Il souffle, dans cette page, un vent qui est bon à respirer, car on y sent Balzac audessus de toutes les jalousies mesquines du métier. Je crois curieux de rapprocher de cette lettre une autre lettre, écrite le 30 janvier 1846, après la mort de Stendhal, à M. Colomb, exécuteur testamentaire de ce dernier, qui désirait reproduire, à la suite de *la Chartreuse de Parme*, l'article que Balzac avait publié sur ce roman, dans la *Revue parisienne*. Un passage est particulièrement intéressant : « Stendhal est un des esprits les plus remarquables de ce temps; mais il n'a pas assez soigné la *forme;* il écrivait comme les oiseaux chantent, et notre langue est une sorte de madame Honesta qui ne trouve rien de bien que ce qui est irréprochable, ciselé, léché... Je suis très chagrin que la mort l'ait surpris; nous devions porter la serpe dans *la Chartreuse de Parme*, et une seconde édition en aurait fait une œuvre complète, irréprochable. C'est toujours un livre merveilleux, le livre des esprits distingués... » Cette préoccupation de la forme est caractéristique chez Balzac. J'ai déjà dit que le style avait dû être l'éternel tourment de sa vie. L'éclat du groupe romantique le désespérait. De là, ses efforts, son labeur prodigieux sur certains romans. Et le pis est qu'il écrivait d'autant plus mal qu'il cherchait davantage la couleur. Il faut expliquer ainsi les phrases alambiquées, les tournures extraordinaires, l'enflure qu'on lui reproche. *Le Lys dans la vallée* est certainement l'œuvre où son effort vers le beau style est le plus visible; le commencement surtout est intolérable. Il voulait lutter avec Victor Hugo. Remarquez que Balzac avait un style superbe et personnel, lorsqu'il consentait à écrire tranquillement et puissamment. Il était surtout un grammairien hors ligne. Les *Contes drôlatiques* sont des chefs-d'œuvre de forme, des bijoux ciselés par un grand artiste.

J'ai parlé des attaques furibondes, au milieu desquelles Balzac avait écrit ses romans. Aucun écrivain n'a été plus nié, plus conspué que lui. D'abord, le novateur épouvantait. Puis, il vivait à l'écart, il ne s'appuyait pas sur la puissante camaraderie du monde littéraire. Enfin, dans les *Illusions perdues*, il avait fait une peinture des journalistes que jamais ceux-ci ne lui pardonnèrent. Il a grandi ainsi parmi les huées, sans un appui véritable. Quand on lit les articles du temps sur ses livres, on reste stupéfait de tant d'imbécillité et de mauvaise foi. C'est à croire que la critique est une mégère acharnée contre tous les créateurs. Le jour où il s'imposa, comme on ne pouvait plus le nier et que sa haute stature crevait les yeux, on lui jeta le reproche bête d'immoralité, qui est la dernière injure des critiques effarés. On retrouve, dans la *Correspondance*, des traces de ce long martyre de Balzac. Longtemps, il soupire après la gloire. Il a déjà produit plusieurs de ses chefs-d'œuvre, qu'il se sent inconnu, et qu'il parle de lui comme d'un débutant, qui n'est point encore sûr de sa main. « Peut-être » est son grand mot. Il a la conscience qu'il doit travailler beaucoup, s'il veut arriver au rang des maîtres. Et longtemps il attend son premier succès. Pourtant, — il avait alors trente-quatre ans, — il écrit d'Aix à sa mère, le 27 août 1832 : « Ma mère chérie, il faut que je te console comme je me console

moi-même, par des rêves !... Un jeune homme a fait quatre lieues pour me voir, en apprenant que j'étais à la Poudrerie, et les gens du Cercle constitutionnel ont dit que, si je voulais être député, ils me nommeraient malgré mes opinions aristocratiques... Est-ce vrai? m'a-t-on attrapé? je ne sais, mais cela augmente mon espoir; il ne s'agit plus que de faire encore quelques efforts, de ne pas manquer de courage. » Le découragement est rare, chez lui; pourtant, la *Correspondance* le montre quelquefois abattu. Il est vrai qu'il se relève aussitôt, et que la moindre espérance lui fait concevoir les réussites les plus complètes. Peu à peu, il comprend sa force, il n'en est plus à souhaiter la gloire, car il la sent qui flamboie autour de lui. C'est alors qu'il laisse voir tout son mépris pour ses adversaires. Il écrit par exemple à madame Hanska : « Je suis, vous le savez, aussi indifférent au blâme qu'à l'éloge des gens qui ne sont pas les élus de mon cœur, et surtout à l'opinion du journalisme, et en général de ce qu'on appelle *le public*... » (Paris, 20 juin 1838.)

Mais la lettre la plus explicite qu'il ait écrite sur cette matière est la lettre à madame Hanska, datée du 5 février 1844. Là, il dit sa pensée tout entière. « De grâce, ne vous faites pas de chagrin pour les Revues, ce serait même facheux qu'il en fût autrement. On est perdu en France du moment que l'on s'est fait un nom et qu'on est couronné de son vivant. Injures, calomnies, négations, tout cela m'arrange. Un jour, on saura que, si j'ai vécu de ma plume, il n'est jamais entré deux centimes dans ma bourse qui ne fussent durement et laborieusement gagnés; que l'éloge ou le blâme m'ont été très indifférents; que j'ai construit mon œuvre au milieu des cris de haine, des mousqueteries littéraires, et que j'y allais d'une main ferme et imperturbable. Ma vengeance est d'écrire, dans les *Débats, les Petits Bourgeois;* c'est de faire dire à mes ennemis avec rage : « Au moment où l'on peut croire qu'il a vidé son sac, il lance un chef-d'œuvre ! » C'est le mot de madame Reybaud en lisant *Honorine* et *David Séchard*... En somme, voici le jeu que je joue : quatre hommes auront eu, en ce demi-siècle, une influence immense ! Napoléon, Cuvier, O'Connell; je voudrais être le quatrième. Le premier a vécu du sang de l'Europe, il s'est inoculé des armées; le second a épousé le globe; le troisième s'est incarné un peuple; moi, j'aurai porté une société tout entière dans ma tête. Autant vivre ainsi, que de dire tous les soirs : « Pique ! atout ! cœur !... » Le jour où Balzac a écrit cela, il a eu la prescience de la place qu'il occuperait dans notre littérature. En effet, il a porté toute une société dans sa tête, et en outre il a créé le roman moderne, il a le premier dégagé de notre société le beau relatif, qui n'est autre chose que la vie.

Et écoutez ce cri joyeux du romancier qui a enfin trouvé des admirateurs. Son pays ne le comprend pas, il faut que le succès lui vienne d'abord de l'étranger. Il écrit à sa sœur : « Je vais hier chez le baron Gérard; il me présente trois familles allemandes. Je crois rêver, trois familles !... rien que cela ! L'une de Vienne, l'autre de Francfort, la troisième prussienne, je ne sais d'où... Elles me confient qu'elles viennent fidèlement depuis un mois chez Gérard, dans l'espérance de m'y voir, et m'apprennent qu'à partir de la frontière de France ma réputation commence (cher ingrat pays !). « Persévérez dans vos travaux, ajoutent-elles, et vous serez bientôt à la tête de l'Europe littéraire ! » De l'Europe ! ma sœur, elles l'ont dit ! Flatteuses familles !... Ferais-je pouffer de rire certains amis, si je leur racontais ceci !... Ma foi, c'étaient de bons Allemands, je me suis laissé aller à croire qu'ils pensaient ce qu'ils disaient, et, pour être vrai, je les aurais écoutés toute la nuit. La louange nous va si bien, à nous autres artistes, que celle de ces braves Allemands m'a rendu le courage; je suis parti tout guilleret de chez Gérard... » (Paris, juin 1833.) Je ne connais pas d'épisode plus charmant que celui de ces trois familles étrangères qui apportent de bonnes paroles à un grand écrivain traqué dans son pays. Le ton de Balzac veut être plaisant. Mais on sent l'émotion profonde sous la phrase qui a l'air de se moquer. Il a été touché aux larmes. Et on le voit s'en aller, léger, s'estimant déjà à la tête de l'Europe littéraire, tapant triomphalement le pavé de ses talons. Ce jour-là, il a dû faire de la bonne besogne. N'est-ce pas profondément triste que les plus nobles enfants de cette France si intelligente soient presque tous condamnés à tenir leur première couronne des peuples voisins ?

Comme je cherche à trouver tout Balzac dans la *Correspondance*, à emprunter à lui-même des documents qui le montrent debout et entier, je ne serais pas complet, si je ne disais un mot de l'homme politique qu'il a voulu être. Il était, selon lui, d'opinions aristocratiques. Rien de plus étrange, d'ailleurs, que ce soutien du pouvoir absolu, dont le talent est essentiellement démocratique, et qui a écrit l'œuvre la plus révolutionnaire qu'on puisse lire. Il faut l'étudier à ce point de vue, pour remarquer quels coups formidables il a portés dans le vieil édifice de notre société, en croyant peut-être le consolider. Aussi, malgré son étalage de respect pour les idées monarchiques, n'a-t-il encore trouvé des enthousiastes que parmi la nouvelle génération, amoureuse de liberté. Il y aurait là une étude curieuse à faire, que je poserai ainsi : comment le génie d'un homme peut aller contre les convictions de cet homme. Quoi qu'il en soit, Balzac a longtemps rêvé d'être un homme politique militant. On trouve souvent des traces de cette ambition dans ses lettres. Il souhaitait toutes les gloires, et, grâce à sa puissante imagination, il se voyait déjà à la tribune, domptant ses adversaires, devenant le grand ministre d'un grand roi. Ce rêve l'a obsédé, une des plus grosses souffrances de son amour-propre a été certainement de voir qu'on ne croyait pas en ses capacités d'homme de gouvernement.

Dans une lettre écrite à madame Carraud, datée d'Aix, le 23 septembre 1832, il parle très sérieusement de ses opinions. « Je vous aime bien, parce que vous me dites tout ce que vous pensez. Cependant, je ne saurais accepter vos observations sur mon caractère politique, sur l'homme de pouvoir. Mes opinions se sont formées, ma conviction est venue à l'âge où un homme peut juger de son pays, de ses lois et de ses mœurs... Je crois voir tout et tout combiner pour un pouvoir politique prospère... Je veux le pouvoir fort... » On sent qu'il a pris là un ton

solennel, pour donner du poids à ses convictions Cela fait un peu sourire, car on s'imagine qu'il avait dû bâtir un bien beau plan de roman, sous cette idée d' « un pouvoir politique prospère ». Il ne traitait rien simplement, et il aurait été, je crois, un homme politique singulièrement chimérique, outrant les systèmes, inventant chaque matin une nouvelle méthode pour rendre le peuple heureux. Les tempéraments comme le sien ne sont réellement bons que dans l'art, où leurs débordements font merveille. Aussi ma conviction est-elle qu'on lui a rendu service en ne le prenant pas au sérieux. Il se porta candidat à la députation et échoua. Une des phrases les plus adorables de la *Correspondance* est à coup sûr celle-ci. Je la prends dans une lettre à son éditeur, M. Mame, datée du 30 septembre 1832 : « Mon élection est chose arrêtée dans les sommités du parti royaliste, en cas d'élections générales. » Ah ! le pauvre grand homme ! quelle belle naïveté et quelle tranquille confiance ! Une duchesse lui aura coulé cela à l'oreille comme un compliment, et là-dessus son imagination a travaillé, toutes les sommités du parti royaliste s'occupent de lui. La vérité est que les sommités du parti royaliste en sont encore à comprendre son génie, et que son nom, prononcé dans un salon aristocratique, paraît presque une inconvenance. Réjouissons-nous en égoïstes que le parti royaliste, pas plus qu'un autre, n'ait jamais songé sérieusement à faire un député de Balzac, car nous aurions certainement perdu la moitié de ses chefs-d'œuvre. Il était homme à se griser de l'action et à préférer la tribune au livre.

D'ailleurs, il n'avait nullement abandonné l'espoir de jouer un rôle politique considérable. Pendant qu'il préparait son mariage, en Russie, on devine qu'il rêvait, à son retour en France, d'user de sa situation nouvelle pour dominer enfin son époque. Il se voyait marié à une femme dont il grandissait la noblesse et la fortune; il rêvait d'ouvrir un salon, de s'entourer de toute la belle société russe, de prendre place dans l'aristocratie, et de faire ainsi son chemin jusqu'à une haute situation. S'il n'était pas mort, nous aurions sans doute connu un Balzac bien extraordinaire. Cela était dans son sang, et il ne faut pas nous en plaindre, car c'est à ce puissant besoin de rêver de grandes destinées, de combiner sa vie et celle des autres, que nous devons *la Comédie humaine*.

Il me faudrait maintenant descendre dans des détails fort curieux, mais d'une importance secondaire. J'indiquerai simplement les lettres qu'il écrivait de Corse et de Sardaigne, en 1838; il était allé dans cette dernière île, pour s'assurer que les scories des mines exploitées par les Romains contenaient encore du métal; l'idée lui fut enlevée par des ingénieurs italiens. Ces lettres sont fort pittoresques et offrent un vif intérêt anecdotique. Une autre fois, il conçut le beau projet de fabriquer du papier pour ses livres avec une matière nouvelle. Enfin, au moment où il souffrait de sa maladie de cœur, à Vierzchovnia, il lui poussa la belle idée de trafiquer sur les forêts que la comtesse Hanska possédait; et il fallut que son beau-frère, M. Surville, lui expliquât que les frais de transport du bois mangeraient les bénéfices. Son cerveau travaillait ainsi continuellement. Même il spéculait sur le hasard. On raconte qu'un soir il alla se poster pendant deux heures sur la place du Chateau-d'Eau, dans la conviction qu'un événement heureux et décisif l'attendait en cet endroit. Comme il l'écrit lui-même quelque part, dans la *Correspondance*, il se levait certains matins avec une grande émotion, tressaillant au moindre coup frappé à sa porte, croyant que le bonheur de sa vie était en jeu. Cette attente nerveuse d'un bienfait du sort devait le conduire tout droit à croire aux manifestations surnaturelles. Il fut en effet un adepte du somnambulisme, et je lis l'étonnant passage suivant, dans une lettre à sa mère (Genève, 16 octobre 1832) : « Maintenant, ma mère bien-aimée, tu trouveras, ci-joints, deux morceaux de flanelle que j'ai portés sur l'estomac, et avec lesquels tu iras chez M. Chapelain. Commence par soumettre à l'examen le morceau nº 1. Fais demander la cause et le siège du mal, le traitement à suivre; fais expliquer le pourquoi de chaque chose; le tout très détaillé. Puis, pour le nº 2, demande la raison du vésicatoire ordonné dans la consultation précédente, et réponds-moi par le courrier même du jour où tu consulteras, et consulte aussitôt ma lettre reçue. Aie soin de prendre la flanelle avec des papiers pour ne pas altérer les effluves. » Le mystique de *Louis Lambert* devait forcément aboutir là. Et ce n'est pas le côté le moins étonnant de ce tempérament si solide. Il y avait sans doute une lésion dans ce vaste cerveau, la fêlure du génie. Les jours où il ne tombait pas dans le sublime, il tombait dans l'étrange.

Je crois n'avoir rien omis de ce qui méritait d'être dégagé de la *Correspondance*, et placé en pleine lumière. Comme je l'ai dit, Balzac s'est raconté là tout entier. Pour qui saura le chercher et le trouver, le romancier et l'homme apparaîtront avec leurs allures extérieures et leurs pensées les plus intimes. C'est une confession générale

VI

En fermant l'ouvrage, je suis tombé dans une grande rêverie. Quels singuliers chemins prend parfois la destinée pour faire un grand homme ! Aujourd'hui, Balzac est mort, et nous n'avons plus que son monument sous les yeux; il nous étonne par sa hauteur, nous restons pleins de respect devant un aussi prodigieux travail. Comment un ouvrier a-t-il pu tailler à lui seul un pareil monde? Et, si nous fouillons l'histoire de cet ouvrier, voilà que nous apprenons qu'il travaillait tout simplement pour payer ses dettes. Oui, ce géant infatigable n'était qu'un débiteur traqué par ses créanciers, achevant un roman pour payer un billet, entassant les pages pour ne pas être saisi, faisant ce miracle de production superbe en vue de ses échéances de chaque mois. Il semble que, sous des nécessités toujours pressantes, dans ses effroyables embarras d'argent, son cerveau se soit élargi et ait éclaté en chefs-d'œuvre.

Qui sait quelle aurait pu être l'œuvre de Balzac, s'il était né avec une fortune solide, dans une vie tranquille et réglée? On ne se l'imagine pas heureux. A coup sûr, il aurait moins produit.

Ne se sentant plus traqué, il se serait peut-être mis à la recherche de la perfection, soignant ses livres, écrivant à ses heures. Nous y aurions gagné des œuvres plus mûries, mieux équilibrées; mais ces œuvres auraient eu forcément moins de flamme intérieure. Dans ce champ des hypothèses, on peut même aller jusqu'à supposer que Balzac aurait préféré l'action et que nous compterions un grand écrivain de moins. Il y avait en lui un homme d'affaires très ardent, qui aurait cédé à la tentation des entreprises, voyages, politique, industrie. D'ailleurs, je me contente d'indiquer ces éventualités possibles.

La vérité est que l'œuvre de Balzac a été réellement faite de la vie abominable qu'il a menée. Des critiques délicats, au nom du bon goût, peuvent commettre la faute de souhaiter un Balzac expurgé et corrigé. Il serait impossible de le modérer, de lui donner une invention plus nette et un style plus châtié, sans aussitôt l'amoindrir et le rabaisser à la taille des romanciers de second ordre. Il faut le prendre dans son ensemble, l'admirer avant tout pour sa force. Quand il passait les nuits pour faire honneur à sa signature, sa fièvre descendait dans sa plume, ses phrases gardaient quelque chose de sa volonté. Plus il entendait le fouet de la dette claquer sur ses épaules, et plus son effort devenait magnifique. De là, la puissance qui se dégage de tout ce qu'il a écrit. Il fait songer à un naufragé qui se noie et qui se transforme en héros, nageant des lieues, décuplant son effort, accomplissant le miracle de marcher sur la mer et de commander aux flots irrités. S'il avait eu le loisir d'être parfait, nous y aurions perdu cette coulée magistrale qui charrie la vie dans *la Comédie humaine*. Ce sont ses tourments, sa propre existence de lutteur, qui roule ainsi au fond de son œuvre, avec un fracas si retentissant et si profond.

Mais je veux être plus affirmatif encore. Seul un tel homme pouvait écrire l'épopée moderne. Il fallait qu'il eût passé par la faillite pour composer son admirable César Birotteau, qui est aussi grand dans sa boutique de parfumeur que les héros d'Homère devant Troie. Il fallait qu'il eût marché sur le pavé de Paris avec des souliers éculés pour connaître les dessous de la vie et mettre debout les types éternels des Goriot, des Philippe Bridau, des Marneffe, des baron Hulot, des Rastignac. Un homme heureux, digérant à l'aise, coulant ses journées sans secousse, n'aurait jamais descendu dans cette fièvre de l'existence actuelle. Balzac, auteur du drame de l'argent, a dégagé de l'argent tout le pathétique terrible qu'il contient à notre époque; et il a analysé de même les passions qui font mouvoir les personnages de la comédie contemporaine, il a peint admirablement son temps, parce qu'il souffrait de son temps. C'est le soldat, placé au centre de la bataille de la vie, qui voit tout, qui se bat pour son propre compte, et qui raconte l'action, dans la fièvre même de la lutte.

Il est venu à son heure, voilà encore une des raisons de son génie. On ne se l'imagine pas naissant au dix-septième siècle, dans lequel il aurait fait un auteur tragique bien médiocre. Il devait se produire juste au moment où la littérature classique se mourait d'anémie, où la forme du roman allait s'élargir et englober tous les genres de l'ancienne rhétorique, pour servir d'instrument à l'enquête universelle que l'esprit moderne ouvrait sur les choses et sur les êtres. Les méthodes scientifiques s'imposaient, les héros pâlis s'effaçaient devant les créations réelles, l'analyse remplaçait partout l'imagination. Dès lors, le premier, il était appelé à employer puissamment ces outils nouveaux. Il créa le roman naturaliste, l'étude exacte de la société, et du coup, par une audace du génie, il osa faire vivre dans sa vaste fresque toute une société copiée sur celle qui posait devant lui. C'était l'affirmation la plus éclatante de l'évolution moderne. Il tuait les mensonges des anciens genres, il commençait l'avenir. Ce qu'il y a de plus étonnant, dans son cas, c'est qu'il ait accompli cette révolution en plein mouvement romantique. Toute l'attention se portait alors sur le groupe flamboyant à la tête duquel trônait Victor Hugo. Les œuvres de Balzac n'avaient qu'un très petit succès. Personne ne semblait soupçonner que le véritable novateur était ce romancier, qui jetait encore si peu d'éclat, et dont les œuvres paraissaient si confuses et si ennuyeuses. Certes, Victor Hugo reste un homme de génie, le premier poète lyrique du monde. Mais l'école de Victor Hugo agonise, le poète n'a plus qu'une influence de rhétoricien sur les jeunes écrivains, tandis que Balzac grandit tous les jours et détermine à cette heure un mouvement littéraire qui sera sûrement celui du vingtième siècle. On avance dans la voie qu'il a tracée, chaque nouveau venu poussera l'analyse plus loin et élargira la méthode. Il est à la tête de la France littéraire de demain.

M. H. Taine, dans une étude qu'il a faite anciennement sur lui, a dû remonter jusqu'à Shakspeare pour lui trouver un égal. Et cette comparaison est juste. En effet, Shakspeare seul a enfanté une humanité aussi large et aussi vivante. Ce sont deux créateurs d'âmes de même puissance, nés dans deux sociétés différentes. Et l'un et l'autre nous ont laissé leurs œuvres comme de vastes magasins de documents humains. La gloire de Balzac est là. D'autres écrivains, chez nous, ont pu écrire avec plus de correction et d'éclat; d'autres ont pu apporter une imagination mieux équilibrée; d'autres ont pu exceller dans la logique des sentiments, dans la création de figures parfaites; mais personne n'a fouillé l'humanité plus avant, personne n'en a dit plus long sur l'homme, personne en un mot n'a entassé une masse plus considérable de documents. Imaginez un chimiste qui entre chaque matin dans son laboratoire, qui s'y enferme pour multiplier les expériences; ce chimiste écrit toutes ses trouvailles, découvre à chaque heure des vérités nouvelles et les note dans la fièvre de son travail. Peut-être l'ordre manque-t-il un peu; mais, pour qui lira ces papiers, il n'y en a pas moins là un resplendissement de vérités de toutes sortes, des matériaux d'un prix inestimable. Plus tard, on pourra classer tout cela. Le savant qui a, le premier, dégrossi la besogne, gardera l'éternel honneur d'avoir fondé une science. Eh bien ! Balzac est ce chimiste du cœur et du cerveau humains, il a fondé une littérature.

VII (1)

Il serait fort intéressant d'étudier Balzac critique. Aujourd'hui, *la Comédie humaine* seule reste debout, et l'on paraît ignorer que Balzac fit du journalisme, qu'il se trouva engagé dans de terribles polémiques, enfin que, devant les attaques honteuses de toute la presse, il répliqua parfois avec une extrême violence. D'ailleurs, ce n'est point sur ses batailles que je désire insister; je les constaterai, pas davantage. Ce qui me paraît beaucoup plus intéressant, c'est, en étudiant Balzac critique, de chercher quelles étaient ses idées générales en littérature, et de déterminer ainsi s'il a été conscient du rôle considérable joué par lui dans les lettres modernes.

Les éditeurs de la grande édition complète, publiée il a y quelques années, ont réuni les œuvres critiques de Balzac sous le titre : *Portraits et critique littéraire.* La matière fait un gros volume. Ce recueil permet de juger le sens critique du romancier et de se faire une idée de ses doctrines.

Je m'avance un peu, je l'avoue, car les doctrines de Balzac, après une lecture attentive, ne me semblent pas d'une très grande clarté. Certes, il risque théorie sur théorie, il prend feu sur chaque idée et part de là pour régir le monde; mais, lorsqu'on examine tout cela de près, on se trouve perdu dans un pêle-mêle inextricable. L'idée première manque, il ne s'appuie pas sur une vérité scientifique pour en déduire des jugements logiques. Sans doute, à chaque page, on rencontre chez lui toutes nos vérités; seulement, elles sont là comme entrevues dans le rêve tumultueux d'un voyant; elles se heurtent et se perdent au milieu de l'excellent et du pire, rien ne les coordonne, n'en tire des formules exactes et précises. En somme, sans prétendre que Balzac a eu l'inconscience de son œuvre, il est certain qu'il n'en avait calculé ni l'influence littéraire ni la portée sociale.

Je crois bien que cette inconscience venait surtout de son manque de sens critique. Il faut m'entendre, je veux dire qu'il jugeait par coups d'enthousiasme, sans méthode rigide, l'imagination toujours fumante. On trouve d'ailleurs le romancier dans le critique; c'est le même dormeur éveillé, partant de l'observation pour agrandir tout dans son rêve, incapable de proportions, criant au génie devant Walter Scott, quitte à plaisanter ensuite les vers d'*Hernani*, avec un goût douteux. Le volume que j'ai entre les mains est aussi plein d'étranges jugements qui nous surprennent aujourd'hui.

Par exemple, le roman historique paraît l'avoir fort préoccupé. N'est-ce pas étonnant? Voilà un écrivain qui va créer le roman naturaliste moderne et il ne paraît s'inquiéter que des guenilles de ces romans prétendus historiques, si faux, d'une lecture si indigeste, à cette heure. Je lui passe encore son admiration pour Walter Scott, bien qu'elle dépasse toute mesure et qu'elle le montre radicalement inconscient de son propre génie; car je ne vois pas comment l'auteur de *la Cousine Bette* peut admettre l'auteur d'*Ivanhoé*, jusqu'à le proclamer le grand homme du siècle. Mais il est allé plus loin, il a écrit sur Henri de Latouche des éloges extraordinaires, qui ont l'air d'une plaisanterie.

Lisez ceci : « Il y a du Voltaire et du lord Byron dans son âme. » Et plus loin : « Dire maintenant que, dans ce livre, le style répond à la pensée, que la couleur la plus brillante recouvre le dessin le plus large, que les broderies les plus délicates parent l'étoffe la plus solide, ce serait détailler les ornements qui serpentent sur les chapiteaux d'un bel édifice. Je résumerai mon jugement par un mot : Comme *l'Hermaphrodite*, *Fragoletta* restera un monument. » Je crois inutile d'insister sur ce « monument ».

C'est ainsi que, dans les notices bibliographiques assez nombreuses que Balzac a successivement données au feuilleton des journaux politiques, à *la Caricature* et à *la Chronique de Paris*, il risque au petit bonheur des appréciations, sévères ou élogieuses selon son humeur du moment, sans qu'on puisse les rattacher à une façon de voir générale et raisonnée. Ce vaste esprit qui devait créer un monde, si vivant et si contemporain, ne réclame presque nulle part la vie, l'étude de notre société moderne. Et ce n'est pas largeur, comme on pourrait le croire, ce n'est pas désir de tout comprendre et de tout accepter; c'est simplement le fait d'un critique qui n'a pas de méthode et qui va au hasard, très troublé et très aveuglé lui-même dans sa production.

J'ai fait quelques trouvailles. Balzac s'était montré plein d'admiration pour des écrivains qui l'attaquèrent ensuite violemment. On sait combien Sainte-Beuve l'aimait peu et avec quelle sévérité injuste il le jugea toujours. Pourtant Balzac avait écri : « Si *Volupté*, l'un des livres les plus remarquables de ce temps, a coûté six années de travaux, nous affirmons qu'au prix où il a été payé, son auteur n'a pas gagné la journée d'un crocheteur. » De même pour Janin, qui le maltraita odieusement dans la *Revue de Paris*, après le fameux procès, Balzac, parlant de *la Confession*, disait : « Cette pâle analyse n'est rien auprès du drame, qui s'adapte merveilleusement à un style étincelant de verve et de couleur; là, c'est Diderot et son langage abrupt et brûlant; ici, c'est Sterne et sa touche fine et délicate; c'est tantôt une sombre et satanique figure, tantôt un pur et frais tableau qui vous repose des élans passionnés d'une psychologie désespérante. » Je fais ces citations pour montrer que, dans la guerre déclarée plus tard à Balzac par ses confrères et la presse, ce n'était pas lui qui avait commencé.

Et, à ce propos, je trouve ce beau cri dans le mémoire qu'il écrivit pour sa défense, lors de son procès avec la *Revue de Paris* : « Depuis longtemps, le parti d'un homme mis au ban de la littérature devait être pris envers tous les malheurs prévus de la guerre littéraire. Un jour vient où les blessures sont cicatrisées, où les lâchetés de ceux qui vous ont frappé par derrière sont oubliées; et, pour l'honneur de notre pays, il faut les laisser dans l'oubli : les injurieux articles passent, les livres restent; les grands ouvrages

(1) Les deux chapitres qui suivent ont été écrits après l'étude sur la *Correspondance* qu'on vient de lire.

font justice des petits ennemis. » Balzac mis au ban de la littérature ! Quelle leçon dans ce fait qu'il constate lui-même, et comme cela doit nous rendre patients !

J'ai également découvert une note très élogieuse, écrite le 31 mai 1832, sur *Indiana*, de George Sand. C'est même un des rares passages où Balzac se déclare nettement pour les sujets modernes. « Ce livre est une réaction de la vérité contre le fantastique, du temps présent contre le moyen âge, du drame intime contre la bizarrerie des incidents à la mode, de l'actualité simple contre l'exagération du genre historique. » Le critique était là dans un de ses bons jours de vue limpide ; seulement, il choisissait encore un singulier sujet pour se passionner, cette histoire romanesque d'une femme placée entre trois hommes, avec le stupéfiant dénouement du suicide, sur une montagne, en face de la nature. Heureusement que Balzac devait lui-même pousser beaucoup plus loin ce qu'il appelle « la réaction de la vérité ».

L'étude la plus curieuse de tout le volume est certainement celle que Balzac a consacrée à *Hernani*. On ne s'imagine pas « l'éreintement ». Cela est d'autant plus imprévu, que dans aucun autre article le critique ne s'est passionné à ce point. On y sent une colère, une révolte qui le pousse à l'injustice et lui fait rendre un arrêt que le public paraît casser aujourd'hui. Cette étude est sans doute fort peu connue, car on ne l'a rappelée nulle part, lors de la reprise d'*Hernani*. Elle s'attaque aux personnages du drame, montre leur déraison, leur invraisemblance, leur ridicule ; et cela sur un ton presque plaisant, comme si le critique refusait de prendre la pièce au sérieux. Tout y passe, les détails d'ameublement et les fautes de langue, les erreurs historiques et les petites impossibilités matérielles. Les citations sont bien difficiles à faire, car c'est là de la critique menue, à coups de hachoir, qui met une œuvre en pâtée. Pourtant, j'extrais quelques lignes : « Dans le monologue qui termine le premier acte, Hernani est un jeune homme du dix-neuvième siècle, un doctrinaire jugeant les cordons et ce *mouton d'or qu'on se va pendre au cou*, comme pourrait le faire un jeune homme qui n'est pas décoré... Hernani, qui a soixante brigands déterminés pour le garder, a peur de ne pouvoir s'enfuir. Il voit l'échafaud et ne veut pas l'offrir à sa maîtresse, tandis que doña Sol veut héroïquement *sa part de linceul*. Tout cela est bon en ode, en ballade ; mais, à la scène, il faut que les personnages agissent un peu en gens raisonnables. Hernani peut dans ce moment se sauver très facilement et enlever doña Sol. Mais point. Ils s'asseyent sur une pierre et se bercent de doux propos, hors de propos... La passion de don Ruy pour la poésie est vraiment curieuse. Ce vieillard semble passer le temps pendant lequel il est hors de la scène, quand il devrait y être, à composer des idylles et des élégies. Il parle en paraboles, quand tous les autres personnages affectent un langage brutal... » Je m'arrête. Jusqu'ici, les critiques sont justes, et il faut croire que Balzac, en écrivant l'article, avait cédé à une indignation de grand observateur devant un drame fait de documents faux dans la vérité humaine et de puérilités dans le sublime.

Mais Balzac a ensuite perdu pied, en s'attaquant au style. A cette heure, nous restons surpris en lisant les lignes suivantes : « Quant au style, nous croyons devoir ne pas nous en occuper, dans l'intérêt de l'auteur, quoique cela fût peut-être nécessaire pour l'éducation des gens qui y trouvent des pensées d'homme et une senteur cornélienne ; mais nous croyons devoir respecter un homme de talent qui n'a déjà été que trop plaisanté. » Et Balzac n'a en effet pas de peine à citer certains vers étranges, des cacophonies, des incorrections, des pensées qui frisent le ridicule. Seulement, ce qu'il ne dit pas, c'est que toute cette écume se perd dans le plus magnifique flot de poésie lyrique qui ait jamais coulé dans une nation.

Nous sommes de l'avis de Balzac, quand il écrit : « Nous résumons notre critique en disant que tous les ressorts de cette pièce sont usés ; le sujet, inadmissible, reposât-il sur un fait vrai, parce que toutes les aventures ne sont pas susceptibles d'être dramatisées ; les caractères, faux ; la conduite des personnages, contraire au bon sens... » Mais nous ne pouvons le suivre, lorsqu'il conclut par cet arrêt : « L'auteur nous semble, jusqu'à présent, meilleur prosateur que poète. » Ajoutez qu'il parle d'*Hernani* comme d'un succès « qui pourrait nous rendre ridicules en Europe, si nous en étions complices ». Aujourd'hui, cinquante années ont donné tort à Balzac, et, devant cette erreur, on se prend à douter qu'il eût le sens critique bien net et bien développé.

VIII

Balzac a écrit une étude bien étonnante sur les artistes. Elle est, il est vrai, datée d'avril 1830, ce qui en explique l'allure romantique. Ce grand travailleur, qui n'a jamais rien accepté de l'Etat, commence par regretter l'époque où Jules II logeait Raphaël dans son palais. Il cite Napoléon qui offrait des millions et une sénatorerie à Canova, il donne dans ce lieu commun que l'artiste est un être à part, fait pour être entretenu par des mains royales. Mais ce n'est pas tout ; son artiste est le poète échevelé de 1830, le prophète obéissant à une révélation. Lisez ce singulier portrait :

« Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse... Tel jour, et sans qu'il le sache, un air souffle et tout se détend. Pour un empire, pour des millions, il ne toucherait pas son pinceau, il ne pétrirait pas un fragment de cire à mouler, il n'écrirait pas une ligne... Un soir, au milieu de la rue, un matin en se levant, ou au sein d'une joyeuse orgie, il arrive qu'un charbon ardent touche ce crâne, ces mains, cette langue ; tout à coup un mot réveille les idées ; elles naissent, grandissent, fermentent... Tel est l'artiste : humble instrument d'une volupté despotique, il obéit à un maître. Quand on le croit libre, il est esclave ; quand on le voit s'agiter, s'abandonner à la fougue de ses folies et de ses plaisirs, il est sans puissance et sans volonté, il est mort. Antithèse perpétuelle qui se trouve dans la majesté de son pouvoir comme dans le

néant de sa vie : il est toujours un dieu ou toujours un cadavre. »

Cela nous fait sourire aujourd'hui. Toute une époque est là; la « joyeuse orgie », le « charbon, ardent », l'antithèse du dieu et du cadavre datent nettement le morceau. On croyait alors que les artistes, peintres, poètes, romanciers, ouvraient la fenêtre à l'inspiration; ils l'attendraient comme une maîtresse qui vient ou ne vient pas, selon son caprice de femme. Le génie n'allait point sans le désordre. On travaillait dans un coup de foudre, au milieu des flammes de Bengale d'une apothéose, les cheveux hérissés par la tension cérébrale, cédant à une fureur de pythonisse visitée par le dieu. Ces attitudes lyriques ne sont plus de mode et maintenant nous ne croyons guère qu'au travail : l'avenir est aux laborieux qui se mettent chaque matin devant leur table, avec l'unique foi dans l'étude et dans leur volonté. Remarquez que rien n'était désastreux pour les jeunes écrivains comme cette théorie de l'inspiration, qui faisait d'un auteur un tabernacle inconscient où le dieu habitait par hasard, de loin en loin, et sans régularité. Dès lors, à quoi bon le travail, l'énergie, la continuité de l'effort? Autant vivre dans la « joyeuse orgie », en attendant la brûlure du charbon divin. J'ai connu des jeunes gens de la queue romantique qui étaient pleins de mépris pour notre travail régulier, cet entraînement de l'intelligence, cette besogne à laquelle se plient le corps et l'intelligence, et qu'ils appelaient dédaigneusement une besogne de maçons. Nous sommes des « épiciers », cela est certain; mais cela fait justement notre force et notre gloire.

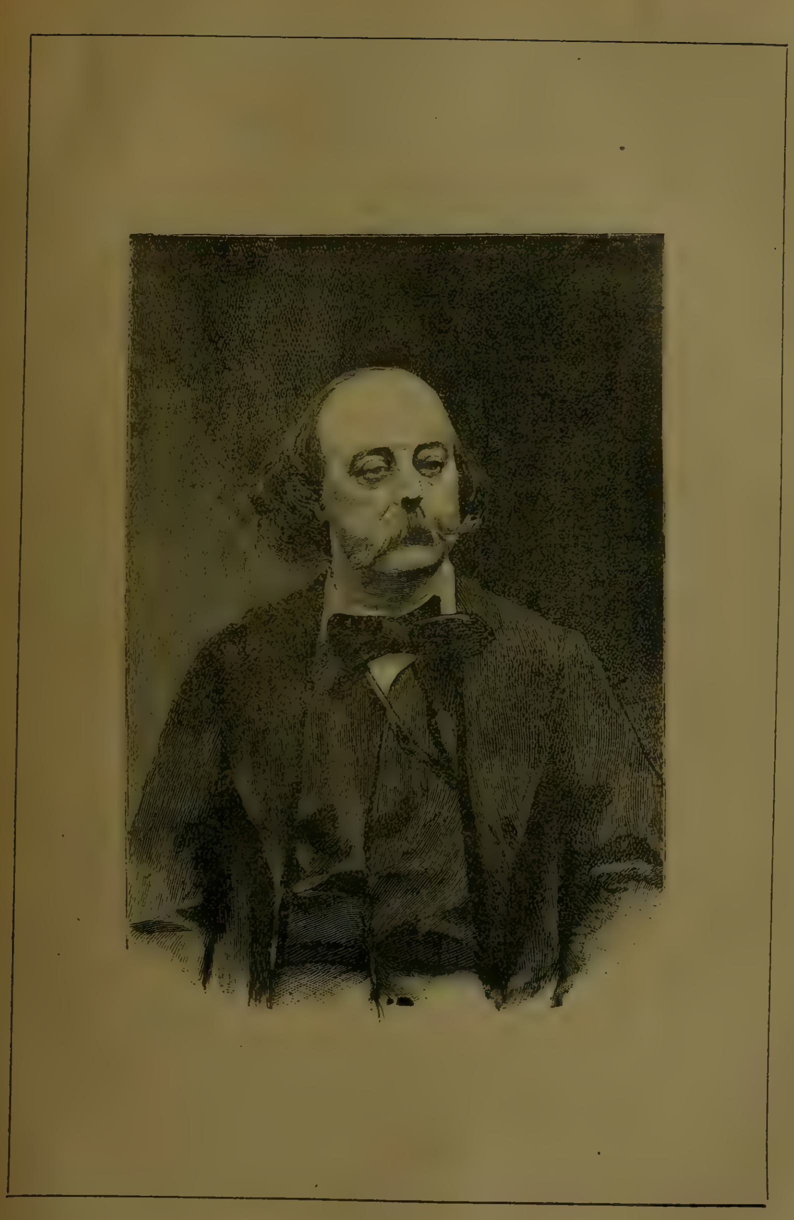
Ce qui m'étonne simplement, c'est de trouver sous la plume de Balzac cette façon romantique d'entendre le travail. Il n'y a pas eu de producteur plus réglé que lui; même il poussait les choses au système, choisissant certaines heures, passant les nuits entières. Jamais écrivain n'a moins connu le loisir. Et, en cette matière, il faudrait encore citer Victor Hugo. Celui-ci ne devrait-il pas être le type du prophète inspiré, tantôt cadavre et tantôt dieu, chantant au gré de l'inspiration? Eh bien! nullement, Victor Hugo, le chef de tout ce mouvement, est un maçon lui aussi, s'enfermant aux mêmes heures, bâtissant pierre à pierre, et d'un effort continu, n'attendant rien du hasard. Le tout se borne à dire qu'il y a des jours où l'on a l'intelligence plus nette. Je conclus que Balzac, lorsqu'il écrivait de si étranges pages sur l'inspiration, manquait de sens critique et montrait combien ses idées générales étaient confuses.

Je préfère de beaucoup la lettre qu'il adressa, le 11 octobre 1846, à M. Hippolyte Castille, qui débutait alors et qui avait fait une étude remarquable sur *la Comédie humaine*. Il s'y défend contre les attaques de toute la presse et y explique certains points de son œuvre. On l'accusait surtout d'immoralité, ce qui l'exaspérait; et, comme M. Hippolyte Castille lui avait reproché ses gredins, il répondait : « Vous verrez peu de gens, ayant perdu le sentiment de l'honneur, bien finir dans *la Comédie humaine;* mais, comme la Providence se permet, dans notre affreuse société, cette affreuse plaisanterie assez souvent, ce fait y sera représenté. » Et il ajoutait avec raison : « Les grandes œuvres, monsieur, subsistent par leurs côtés passionnés. Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal. » Je ne multiplierai pas les citations. Aujourd'hui comme autrefois, cette question de la moralité n'est qu'une arme de la médiocrité et de la sottise contre les écrivains puissants.

Il y a encore, dans cette lettre à M. Hippolyte Castille, un passage bien intéressant. Écoutez Balzac parler de *la Comédie humaine :* « Quel est le sort de ces grandes halles littéraires? De devenir des ruines d'où sortent quelques tiges, quelques fleurs. Qui sait aujourd'hui les noms des auteurs qui jadis ont tenté, soit dans l'Hindoustan, soit au moyen âge, de semblables entreprises dans des poèmes dont les titres à trouver sont déjà l'objet d'une science? Quelles immenses épopées oubliées ! » C'est là un cri de doute suprême. Cet écrivain, que l'on accusait d'une immense vanité, était au fond plein de franchise avec lui-même, comme tous les forts. Il définissait sa grande œuvre en une phrase : « Une génération est un drame à quatre ou cinq mille personnages saillants », et cette phrase disait la grandeur de son ambition. Mais il ne s'abusait pas sur les dangers de l'entreprise. Il est vrai qu'il ajoutait : « Tous, depuis Bonald, Lamartine, Chateaubriand, Béranger, Victor Hugo, Lamennais, George Sand, jusqu'à Paul de Kock, Pigault-Lebrun et moi, nous sommes les maçons; l'architecte est au-dessus de nous. Tous les écrivains de ce temps-ci sont les manœuvres d'un avenir caché par un rideau de plomb. Si quelqu'un est dans le secret du monument, c'est le vrai, le seul grand homme. » Ceci mériterait qu'on s'y arrêtât longuement.

Balzac a raison, l'avenir nous échappe. De tous les écrivains acclamés par une génération, lequel oserait s'écrier avec certitude : « Moi seul vivrai, je suis le maître ». C'est le temps qui classe les hommes, et il les classe selon l'influence qu'ils ont sur l'avenir. Quiconque aura été l'ouvrier de demain, régnera fatalement sur sa postérité. Comme le dit très bien Balzac, nous sommes tous les manœuvres d'un avenir caché, et le maître est celui d'entre nous qui sera reconnu l'architecte le plus puissant de cet avenir. Seulement, est-il absolument nécessaire d'être « dans le secret du monument »? L'exemple de Balzac nous prouverait le contraire, puisqu'il affecte, peut-être par modestie, d'ignorer l'avenir. Selon moi, il ne le voyait qu'en partie, et confusément, l'esprit encombré de théories douteuses, le sens critique troublé par un continuel grossissement des hommes et des choses. Et il n'en a pas moins été un créateur de génie, l'ouvrier le plus fort de la littérature de demain.

J'arrive à ma conclusion. Balzac a créé un monde, non pas sans le vouloir, mais sans savoir au juste quelle serait l'action formidable de ce monde. Un détail amusant, et qui prouve combien il était inconscient parfois, ce sont ses prétentions de catholique et de légitimiste. Il soutenait Dieu et le roi, sinon en croyant, du moins en politique qui croit à la nécessité d'une police humaine de direction et de répression. Or, il a écrit l'œuvre la plus révolutionnaire, une œuvre où, sur les ruines d'une société pourrie, la démocratie grandit et s'affirme. Cela démolit le roi, démolit Dieu, démolit tout le vieux monde, sans qu'il paraisse s'en douter; et une seule chose



Flaubert.

reste chez lui, l'affirmation moderne, la croyance au travail, l'évolution scientifique qui est en train de transformer l'humanité. Sans doute, cette chose est confuse encore dans *la Comédie humaine;* mais il est certain que Balzac, bon gré, mal gré, a conclu pour le peuple contre le roi, et pour la science contre la foi.

Cette confusion dans ses idées générales, nous la trouvons très visible dans l'avant-propos qu'il a écrit après coup pour *la Comédie humaine.* On sait que l'idée d'un lien commun entre ses romans ne lui vint qu'assez tard. Alors, il voulut s'appuyer sur la science. « Il n'y a qu'un animal, dit-il. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ses différences. » Et il cite Geoffroy-Saint-Hilaire. Voilà donc son plan : il croit à un homme unique, modifié par les milieux, et ses romans vont donc porter sur les différences que les milieux détermineront parmi ses personnages. Mais il ne pousse pas les choses à ces conséquences rigides; il a touché à la science en passant, et il se perd tout de suite dans des considérations secondaires, il poursuit une comparaison entre les hommes et les animaux, qui, au lieu d'éclaircir, obscurcit la question. « Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases; tandis que dans la société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle... L'état social a des hasards que ne se permet pas la nature, car il est la nature plus la société. La description des espèces sociales était donc au moins double de celle des espèces animales, à ne considérer que les deux sexes. » Eh ! oui, mais voilà la netteté du plan scientifique par terre. L'avant-propos continue, avec un perpétuel afflux d'idées, et les vues générales s'étouffent, et la confusion augmente. Il semble que Balzac ne puisse s'en tenir à une vue large et simple; son cerveau produit sans cesse, les pensées s'entassent, souvent contraires; c'est, comme le l'ai dit, la vision colossale d'un homme toujours en enfantement, incapable de synthèse.

Tel a été son génie. Il a fondé notre roman actuel, dans la plus superbe, mais dans la plus fumante des productions. Nous ne devons lui demander ni sens critique, ni vues générales complètes et précises. Il a flotté à tous les extrêmes, de la foi à la science, du romantisme au naturalisme. Peut-être, s'il pouvait nous lire, nous renierait-il, nous ses enfants; car on trouverait dans ses œuvres des armes pour nous combattre, au milieu du tohu-bohu incroyable de ses opinions. Mais il suffit qu'il soit notre véritable père, qu'il ait le premier affirmé l'action décisive du milieu sur le personnage, qu'il ait porté dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation. C'est là ce qui fait de lui le génie du siècle. S'il n'a pas été, comme il le dit, « dans le secret du monument », il n'en reste pas moins l'ouvrier prodigieux qui a jeté les bases de ce monument des lettres modernes.

STENDHAL

I

Stendhal est certainement le romancier le moins lu, le plus admiré et le plus nié sur parole. On n'a rien écrit sur lui de définitif, et il reste un peu à l'état de légende. Très préoccupé par son talent, très désireux de l'étudier, j'ai pourtant hésité longtemps avant de me mettre à ce travail, par crainte de ne pas dresser la figure de l'écrivain sous une lumière franche et limpide. Mais le rôle de Stendhal, dans notre littérature contemporaine, est tellement considérable, que je dois me risquer, quitte à ne pas faire autant de clarté que je le voudrais sur des œuvres complexes, qui ont déterminé, avec celles de Balzac, l'évolution naturaliste actuelle.

Il faut dire que Stendhal lui-même s'est plu, de son vivant, à s'envelopper de mystère. Ce n'était pas un esprit de bonhomie, une nature large et droite, au vieux sang gaulois, produisant tranquillement devant tous. Il compliquait sa besogne de toutes sortes de raisonnements et de finesses, avec des airs de diplomate qui voyage incognito et qui goûte des plaisirs solitaires à se moquer du public. Il inventait des pseudonymes, il rêvait des supercheries, dont il était le seul à comprendre le sel. Cela, naturellement, n'allait pas sans un dédain affecté de la littérature. Né en 1783, homme du siècle dernier par des attaches mondaines et philosophiques, il était blessé de notre grande production littéraire, n'imaginant pas qu'on pût vivre de sa plume, ne faisant d'ailleurs rien pour cela et regardant dès lors les lettres comme un délassement, une récréation de l'esprit, et non comme une carrière. Il tenta tour à tour la peinture, le commerce, l'administration; puis, après avoir fait la campagne de 1812 à la suite de nos armées, il finit par entrer dans la diplomatie, où l'appelait certainement la structure de son crâne; mais il y garda une situation modeste, il fut pendant longtemps et mourut simple consul à Civita-Vecchia. Ses contemporains ne nous le représentent pas moins comme plus fier de sa place de fonctionnaire que de son titre d'écrivain; on raconte que, lorsque le gouvernement de Juillet le décora, il tint à ce que cette croix récompensât le consul, et non le romancier. La pose de Stendhal fut d'être un écrivain amateur. Il se distinguait ainsi de ce pullulement d'hommes de lettres, aux doigts tachés d'encre, dont il avait horreur. Il échappait à l'enrégimentement,

montrait pour la rhétorique le dédain de Saint-Simon, restait à ses propres yeux l'homme d'action qu'il avait toujours rêvé d'être. A l'en croire, son œuvre demeurait l'accident dans son existence.

Ce que j'appellerai la légende de Stendhal est partie de là. Malgré ce qu'il a écrit sur lui-même, malgré ce que les contemporains ont pu laisser, l'homme en lui est très peu connu. On se méfie, on craint sans cesse une mystification, avec cet esprit compliqué, qui semble toujours vouloir « rouler » la foule, comme un diplomate « roulerait » un roi, auprès duquel il remplirait une ambassade. J'ai lu tout ce qui a paru sur Stendhal, et je déclare n'en être pas plus avancé. Les contemporains, comme Sainte-Beuve, dont je parlerai tout à l'heure, paraissent l'avoir jugé à fleur d'épiderme. Il ne se livrait guère, et l'on ne faisait pas d'effort pour le pénétrer. Aujourd'hui, la besogne devient plus difficile encore. Je sais bien que le mieux est de prendre les choses naïvement, de ne pas se laisser étourdir par toutes ces finasseries, de se dire qu'en somme les machines les plus chargées de rouages sont souvent celles qui cachent le moteur le plus simple; c'est ce que je vais faire d'ailleurs. Seulement, j'ai voulu d'abord constater l'état de la question, en montrant combien peu, à cette heure, nous possédons Stendhal, par suite des déguisements et des complications où il s'est complu, d'une façon toute naturelle sans doute. Sa nature était là.

Il ne nous reste qu'à le chercher dans ses œuvres. C'est le plus sûr moyen d'arriver à une vérité, car les œuvres sont des témoins que personne ne peut récuser. Cependant, il faut bien dire que les œuvres de Stendhal ont jusqu'ici redoublé l'obscurité autour de lui. Jugées avec passion, et dans des sens contraires, elles sont niées ou acclamées, sans qu'il existe encore sur elles un jugement exact, qui mette définitivement l'auteur en sa place. Nous retrouvons même ici la légende. Dans le camp des artistes, on cite toujours ce mot de Stendhal : « Chaque matin, je lis une page du Code pour prendre le ton »; et cela suffit à le faire exécrer de la bande romantique, tandis que le mot est applaudi par les rares adversaires de la rhétorique triomphante. La phrase a pu être dite et écrite, mais elle ne suffit vraiment pas pour étiqueter un écrivain. J'estime que l'étude du rôle de Stendhal, dans le mouvement de 1830, éclairerait beaucoup l'histoire de ce mouvement, car Stendhal a commencé par appuyer le romantisme; il ne s'en est séparé que plus tard, lorsque le coup de folie lyrique des grands poètes de l'époque a définitivement triomphé. Aujourd'hui, on a le tort de croire que Victor Hugo a créé le romantisme de toutes pièces, en l'apportant comme son originalité propre. La vérité est au contraire qu'il l'a trouvé tout formé et qu'il l'a simplement conquis, par ses puissantes facultés de rhétoricien; il en a fait sa chose, il l'a plié à son despotisme. Aussi a-t-on vu s'écarter les esprits originaux, qui n'entendaient pas être absorbés. Stendhal, qui était de vingt ans l'aîné de Victor Hugo, resta dans les traditions de style du dix-huitième siècle, très choqué de la langue nouvelle, plein de railleries pour ce flot d'épithètes qu'il jugeait inutiles, pour ces festons et ces astragales sous lesquels la vieille phrase française perdait sa netteté et sa vivacité. Ajoutons que l'enflure des sentiments et des caractères, la démence et l'humanitairerie des œuvres le blessaient davantage encore. Il voulait bien l'évolution philosophique, la révolution dans les idées, mais il refusait de toute sa nature cette insurrection de carnaval, déguisant les éternels Grecs et les éternels Romains en chevaliers du moyen âge. De là son mot sur le Code, qui ameute encore les artistes et qui est demeuré, pour beaucoup de gens, la caractéristique de son talent. En vérité, le document est mince. Je le répète, nous sommes toujours dans la légende.

On a fort peu écrit sur Stendhal, surtout si l'on songe à la masse énorme d'articles et même de livres que nous avons sur Balzac. Je ne connais que trois études consacrées à Stendhal, qui comptent réellement : celle de Balzac, de Sainte-Beuve et de M. Taine. Or, l'entente est loin de se faire. Balzac et M. Taine sont pour, Sainte-Beuve est contre; j'ajoute que les trois ne me paraissent pas aller au fond du sujet, que chacun voit le romancier par un côté, sans le montrer dans sa véritable place et dans le rôle qu'il a joué. Après avoir lu les trois études, on demeure inquiet, on n'est pas satisfait pleinement, on sent très bien que Stendhal vous échappe encore.

L'étude de Balzac est un élan d'enthousiasme. Il admire tout, il loue son rival en phrases superbes. Et cette admiration était sincère, car on la retrouve dans sa correspondance. Le 29 mars 1839, il écrivait à Stendhal, après avoir lu l'épisode de la bataille de Waterloo, dans le *Constitutionnel :* « C'est fait comme Borgognone et Wouvermans, Salvator Rosa et Walter Scott. » Puis, après avoir lu le livre, le 6 avril, il écrivait de nouveau : « *La Chartreuse* est un grand et beau livre : je vous le dis sans flatterie, sans envie, car je serais incapable de le faire, et l'on peut louer franchement ce qui n'est pas de notre métier. Je fais une fresque et vous avez fait des statues italiennes... Ici, tout est original et neuf... Vous avez expliqué l'âme de l'Italie. » Tout cela est plein de bonne foi et d'élan, mais j'avoue ne pas trop comprendre les statues italiennes opposées à la fresque; et, d'autre part, le Borgognone et le Wouvermans, le Salvator Rosa et le Walter Scott, cette étrange salade de noms, me surprennent et me dérangent. En critique, je crois qu'il faut des idées nettes. Balzac sentait fortement le génie de Stendhal. Il a tâché de nous communiquer son admiration, sans démontrer la personnalité du romancier, sans nous faire toucher du doigt le mécanisme de ce rare esprit, fonctionnant, au début du siècle, dans les lettres françaises.

Si nous passons à Sainte-Beuve, nous trouvons une étude pleine d'aperçus ingénieux, tournant autour du sujet sans jamais conclure. Cela est fin et vide. Pourtant, Sainte-Beuve s'est laissé emporter un jour, à propos de Stendhal, jusqu'à lâcher un jugement décisif, ce qui lui arrivait bien rarement. Il a écrit, dans un article consacré à M. Taine : « Une fois, M. Taine nomme Stendhal; il le citera surtout dans son livre des *Philosophes*, et le qualifiera dans les termes du plus magnifique éloge (*grand romancier, le plus grand psychologue du siècle*). Dussé-je perdre moi-même à invoquer de la part de M. Taine

plus de sévérité dans les jugements contemporains, je dirai qu'ayant connu Stendhal, l'ayant goûté, ayant relu encore assez récemment ou essayé de relire ses romans tant préconisés (romans toujours manqués, malgré de jolies parties, et, somme toute, détestables), il m'est impossible d'en passer par l'admiration qu'on professe aujourd'hui pour cet homme d'esprit, sagace, fin, perçant et excitant, mais décousu, mais affecté, mais dénué d'invention. » Le mot est lâché, les romans de Stendhal sont détestables.

Ailleurs, Sainte-Beuve déclare préférer le *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre. Il y a évidemment ici un heurt de deux tempéraments différents. Il faut récuser Sainte-Beuve, qui, malgré sa finesse d'analyse habituelle, s'en tient à une appréciation de surface. Sans doute Stendhal est décousu, sans doute il est affecté parfois ; mais conclure que ses romans sont détestables, sans fournir d'autres raisons, sans faire un effort pour aller plus à fond, c'est risquer une condamnation en l'air, c'est tout au moins ne donner que le jugement brutal, en négligeant de nous faire connaître les considérants. L'étude de Sainte-Beuve est la causerie d'un lettré, que révolte une nature opposée à la sienne ; elle n'explique rien et ne peut conclure.

Avec M. Taine, nous rentrons dans une admiration absolue. Je sais que son étude sur Stendhal, publiée en 1866, dans ses *Essais de critique et d'histoire*, n'est pas pour lui complète et définitive ; il aurait voulu la reprendre, l'élargir, car il la considère comme indigne de Stendhal. Mais nous n'y trouvons pas moins les raisons très nettes de son admiration. Il débute par ces lignes : « Je cherche un mot, pour exprimer le genre d'esprit de Stendhal ; et ce mot, il me semble, est esprit supérieur. » Dès lors, il part de là, et en employant son procédé systématique, il rapporte tout à ce mot, ou plutôt il fait découler de lui tout ce qu'il trouve dans la personnalité de Stendhal. Je me contenterai de la citation suivante. Après avoir dit que Victor Hugo est un peintre et Balzac un physiologiste du monde moral, il ajoute : « Dans le monde infini, l'artiste se choisit son monde. Celui de Stendhal ne comprend que les sentiments, les traits de caractère, les vicissitudes de passion, bref, la vie de l'âme. » Tout est là, l'admiration de M. Taine est expliquée. Le philosophe qui est en lui, a trouvé son romancier dans l'idéologue Stendhal, comme il le nomme lui-même, dans le psychologue et le logicien auquel nous devons *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme*. C'est également de ce point que je partirai ; seulement, je ne conclurai pas comme M. Taine, disant, au sujet de Julien Sorel, que « de pareils caractères sont les seuls qui méritent de nous intéresser aujourd'hui ». La formule littéraire actuelle est plus large, et tout en mettant Stendhal à la tête même du mouvement, il faut déterminer strictement son action et ne pas fermer la route derrière lui, par suite d'un pur engouement de philosophe. Après les louanges débordantes de Balzac, la causerie révoltée de Sainte-Beuve et la satisfaction philosophique de M. Taine, il est temps, je crois, qu'on cherche à dire sur Stendhal la vérité exacte, en l'analysant sans parti pris d'aucune sorte, et en lui donnant sa véritable part du siècle.

A leur apparition, les deux principaux romans de Stendhal : *le Rouge et le Noir* (1831) et *la Chartreuse de Parme* (1838), n'eurent aucun succès. L'étude si élogieuse de Balzac ne détermina pas le grand public à les lire ; ils restèrent entre les mains des lettrés, et encore furent-ils peu goûtés. Ce fut vers 1850 seulement qu'une sorte de résurrection se produisit. Elle étonna beaucoup Sainte-Beuve, qui finit par s'en montrer scandalisé. Puis, M. Taine, exprimant sans doute l'opinion du groupe d'amis qu'il avait connus à l'École normale, lança les mots de « grand romancier » et du « plus grand psychologue du siècle ». Dès lors, on fit profession d'admirer beaucoup Stendhal, sans le lire davantage et sans le mieux juger. La question en est là, entre les artistes qui le nient et les logiciens qui l'exaltent.

Je n'étudierai en lui que le romancier, et même je m'en tiendrai à deux de ses romans : *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme*, en négligeant ses nombreuses nouvelles et en ne m'arrêtant pas à sa première œuvre : *Armance, scènes d'un salon de Paris*, qui fut publiée en 1827.

II

Pour faciliter mon analyse, je définirai d'abord le talent de Stendhal, puis je passerai à l'examen de ses livres et j'appuierai mon jugement sur des exemples. C'est renverser la besogne, car je vais d'abord donner ici une conclusion des notes que j'ai prises, en relisant, la plume à la main, *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme*. Mais j'estime que c'est la seule façon d'être clair.

Stendhal est avant tout un psychologue. M. Taine a fort bien défini son domaine, en disant qu'il s'intéressait uniquement à la vie de l'âme. Pour Stendhal, l'homme est uniquement composé d'un cerveau, les autres organes ne comptent pas. Je place bien entendu les sentiments, les passions, les caractères, dans le cerveau, dans la matière pensante et agissante. Il n'admet pas que les autres parties du corps aient une influence sur cet organe noble, ou du moins cette influence ne lui paraît point assez forte ni assez digne pour qu'il s'en inquiète. En outre, il tient rarement compte du milieu, j'entends de l'air dans lequel trempe son personnage. Le monde extérieur existe à peine ; il ne se soucie ni de la maison où son héros a grandi, ni de l'horizon où il a vécu. Voilà donc, en résumé, toute sa formule : l'étude du mécanisme de l'âme, pour la curiosité de ce mécanisme, une étude purement philosophique et morale de l'homme, considéré simplement dans ses facultés intellectuelles et passionnelles, et pris à part dans la nature.

C'est, en somme, la conception des deux derniers siècles classiques. Sans doute, les idées premières sur l'homme, les dogmes ont pu changer ; mais nous nous retrouvons encore en face d'une métaphysique qui étudie l'âme comme une abstraction, sans vouloir rechercher l'action que les rouages de la machine humaine et que la nature

tout entière exercent évidemment sur elle. Aussi, M. Taine a-t-il été amené lui-même à comparer Stendhal à Racine. « Stendhal, dit-il, fut l'élève des idéologues, l'ami de M. de Tracy, et ces maîtres de l'analyse lui ont enseigné la science de l'âme. On loue beaucoup dans Racine la connaissance des mouvements du cœur, de ses contradictions, de sa folie ; et l'on ne remarque pas que l'éloquence et l'élégance soutenues, l'art de développer, l'explication savante et détaillée que chaque personnage donne de ses émotions, leur enlève une partie de leur vérité... Stendhal n'a point ce défaut, et le genre qu'il a choisi aide à l'en préserver. » Le parallèle peut d'abord surprendre, mais il est strictement juste. Chez le poète tragique et chez le romancier, le procédé est le même ; seulement, il est employé avec des rhétoriques différentes. C'est toujours, je le répète, une psychologie pure, dégagée de toute physiologie et de toute science naturelle.

Dans un psychologue, il y a un idéologue et un logicien. C'est là que Stendhal triomphe. Il faut le voir partir d'une idée, pour montrer ensuite l'épanouissement de tout un groupe d'idées qui naissent les unes des autres, qui se compliquent et se dénouent. Rien de plus fin, de plus pénétrant, de plus imprévu que cette analyse continuelle. Il s'y complaît, il déroule à chaque minute la cervelle de son personnage, pour en faire sentir les moindres replis. Personne n'a possédé à un degré pareil la mécanique de l'âme. Une idée se présente, c'est la roue qui va donner le branle à toutes les autres ; puis, une autre idée naît à droite, une autre à gauche, d'autres en avant, d'autres en arrière ; et il y a des poussées, des retours, un travail qui s'organise peu à peu, qui se complète, qui finit par montrer l'âme entière à la besogne, avec ses facultés, ses sentiments, ses passions. Cela emplit des pages ; on peut même dire que l'œuvre est faite de cette analyse. Le logicien conduit ses personnages avec une rigueur extrême, au milieu des écarts les plus contradictoires en apparence. On le sent toujours là, froidement attentif à la marche de sa machine. Chacun des caractères qu'il crée est une expérience de psychologue qu'il risque sur l'homme. Il invente une âme avec de certains sentiments et de certaines passions, la jette dans une suite de faits, et se contente de noter le fonctionnement de cette âme, au milieu de circonstances données. Stendhal, pour moi, n'est pas un observateur qui part de l'observation pour arriver à la vérité, grâce à la logique ; c'est un logicien qui part de la logique et qui arrive souvent à la vérité, en passant par-dessus l'observation.

On nomme très souvent Stendhal à côté de Balzac, et l'on ne paraît pas voir l'abîme qu'il y a entre eux. M. Taine, qui les compare, reste vague. Il donne à Stendhal la psychologie, la vie de l'âme, et il ajoute pour Balzac : « Qu'est-ce que Balzac apercevait dans sa *Comédie humaine?* Toutes choses, direz-vous : oui, mais en savant, en physiologiste du monde moral, en docteur « ès-sciences sociales », comme il s'appelait lui-même ; d'où il arrive que ses récits sont des théories, que le lecteur, entre deux pages de roman, trouve une leçon de Sorbonne, que la dissertation et le commentaire sont la peste de son style. » Je ne comprends pas du tout la conséquence que le critique établit ici. Un docteur ès-sciences sociales n'a pas besoin de disserter ni de commenter : il lui suffit d'exposer. M. Taine note la nature du tempérament littéraire de Balzac et la donne sans raison comme le défaut fatal de sa formule. Ce qui est vrai, c'est que Balzac partait en savant de l'étude du sujet ; tout son travail était basé sur l'observation de la créature humaine, et il se trouvait ainsi amené, comme le zoologiste, à tenir un compte immense de tous les organes et du milieu. Il faut le voir dans une salle de dissection, le scalpel à la main, constatant qu'il n'y a pas seulement un cerveau dans l'homme, devinant que l'homme est une plante tenant au sol, et décidé dès lors, par amour du vrai, à ne rien retrancher de l'homme, à le montrer dans son entier, avec sa vraie fonction, sous l'influence du vaste monde. Pendant ce temps, Stendhal reste dans son cabinet de philosophe, remuant des idées, ne prenant de l'homme que la tête et comptant chaque pulsation du cerveau. Il n'écrit pas un roman pour analyser un coin de réalité, êtres et choses ; il écrit un roman pour appliquer ses théories sur l'amour, pour appliquer le système de Condillac sur la formation des idées. Telle est la grande différence qu'il y a entre Stendhal et Balzac. Elle est capitale, elle ne provient pas seulement de deux tempéraments opposés, mais plus encore de deux philosophies différentes.

En somme, Stendhal est le véritable anneau qui relie notre roman actuel au roman du dix-huitième siècle. Il avait seize ans de plus que Balzac, il appartenait à une autre époque. C'est grâce à lui que nous pouvons sauter par-dessus le romantisme et nous rattacher au vieux génie français. Mais ce que je veux surtout retenir, c'est son dédain du corps, son silence sur les éléments physiologiques de l'homme et sur le rôle des milieux ambiants. Nous le verrons bien tenir compte de la race, dans *la Chartreuse de Parme;* il fera ce premier pas de nous donner des Italiens réels, et non des Français déguisés ; seulement, jamais le paysage, le climat, l'heure de la journée, le temps qu'il fait, la nature en un mot n'interviendra et n'agira sur les personnages. La science moderne n'a évidemment point encore passé par là. Il reste dans une abstraction voulue, il met l'être humain à part dans la nature et déclare ensuite que l'âme seule étant noble, l'âme seule a droit de cité en littérature. Et c'est pourquoi M. Taine, en logicien, le déclare supérieur. Selon lui, il est au-dessus des autres, parce qu'il reste dans la machine cérébrale, dans l'esprit pur. Cela revient à dire qu'il est d'autant plus élevé qu'il dédaigne davantage la nature, qu'il châtre l'homme et qu'il s'enferme dans une abstraction philosophique. Pour moi, il est moins complet, voilà tout.

Il faut insister, car le point intéressant est là. Prenez un personnage de Stendhal : c'est une machine intellectuelle et passionnelle parfaitement montée. Prenez un personnage de Balzac : c'est un homme en chair et en os, avec son vêtement et l'air qui l'enveloppe. Où est la création la plus complète, où est la vie? Chez Balzac, évidemment. Certes, j'ai la plus grande admiration pour l'esprit si sagace et si personnel de Stendhal. Mais il m'amuse comme un mécanicien de génie qui fait fonctionner devant moi la

plus délicate des machines ; tandis que Balzac me prend tout entier, par la puissance de la vie qu'il évoque.

Je ne comprends pas le haut et le bas, chez l'homme. On me dit que l'âme est en haut et que le corps est en bas. Pourquoi ça? Je ne puis m'imaginer l'âme sans le corps, et je les mets ensemble. En quoi Julien Sorel, par exemple, qui est une pure création spéculative, est-il supérieur au baron Hulot, qui est une créature vivante? L'un raisonne, l'autre vit. Je préfère ce dernier. Si vous retranchez le corps, si vous ne tenez pas compte de la physiologie, vous n'êtes plus même dans la vérité, car sans descendre dans les problèmes philosophiques, il est certain que tous les organes ont un écho profond dans le cerveau, et que leur jeu, plus ou moins bien réglé, régularise ou détraque la pensée. Il en est de même pour les milieux ; ils existent, ils ont une influence évidente, considérable, et il n'y a aucune supériorité à les supprimer, à ne pas les faire entrer dans le fonctionnement de la machine humaine.

Voilà donc la réponse qu'on doit faire aux adversaires de la formule naturaliste, lorsqu'ils reprochent aux romanciers actuels de s'arrêter à l'animal dans l'homme et de multiplier les descriptions. Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du dix-huitième siècle ; il est le sujet physiologique de notre science actuelle, un être qui est un composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure. Dès lors, il nous faut bien tenir compte de toute la machine et du monde extérieur. La description n'est qu'un complément nécessaire de l'analyse. Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse. C'est de la mécanique psychologique, ce n'est plus de la vie. Sans doute, il peut y avoir abus, dans la description surtout ; la virtuosité emporte souvent les rhétoriciens ; on lutte avec les peintres, pour montrer la souplesse et l'éclat de sa phrase. Mais cet abus n'empêche pas que l'indication nette et précise des milieux et l'étude de leur influence sur les personnages, ne soient des nécessités scientifiques du roman contemporain.

Je prendrai un exemple pour me mieux faire entendre. Il y a un épisode célèbre, dans *le Rouge et le Noir*, la scène où Julien, assis un soir à côté de madame de Rénal, sous les branches noires d'un arbre, se fait un devoir de lui prendre la main, pendant qu'elle cause avec madame Derville. C'est un petit drame muet d'une grande puissance, et Stendhal y a analysé merveilleusement les états d'âme de ses deux personnages. Or, le milieu n'apparaît pas une seule fois. Nous pourrions être n'importe où, et dans n'importe quelles conditions, la scène resterait la même, pourvu qu'il fît noir. Je comprends parfaitement que Julien, dans la tension de volonté où il se trouve, ne soit pas affecté par le milieu. Il ne voit rien, il n'entend rien, il ne sent rien, il veut simplement prendre la main de madame de Rénal et la garder dans la sienne. Mais madame de Rénal, au contraire, devrait subir toutes les influences extérieures. Donnez l'épisode à un écrivain pour qui les milieux existent, et dans la défaite de cette femme, il fera entrer la nuit, avec ses odeurs, avec ses voix, avec ses voluptés molles. Et cet écrivain sera dans la vérité, son tableau sera plus complet.

Il ne s'agit pas, je le répète, d'écrire des phrases, mais de noter chacune des circonstances qui déterminent ou qui modifient le jeu de la machine humaine. Eh bien ! cette remarque, je la ferai partout, dans les œuvres de Stendhal. Preuve de supériorité, répétera-t-on. Pourquoi cela? Il n'est pas rhétoricien, et c'est tant mieux pour lui. Mais il reste dans l'abstraction, et je ne vois pas en quoi cela peut le mettre au-dessus de ceux qui vont aux réalités. Il n'y a aucune raison pour qu'un psychologue soit d'un rang plus élevé qu'un physiologiste.

Maintenant, quel est donc le coup de génie de Stendhal? Pour moi, il est dans l'intensité de vérité qu'il obtient souvent avec son outil de psychologue, si incomplet et si systématique qu'il puisse être. J'ai dit que je ne voyais pas en lui un observateur. Il n'observe pas et ne peint pas ensuite la nature en bonhomme. Ses romans sont des œuvres de tête, de l'humanité quintessenciée par un procédé philosophique. Il a bien vu le monde, et beaucoup ; seulement, il ne l'évoque pas dans son terrain réel, il le soumet à ses théories et le peint au travers de ses propres conceptions sociales. Or, il arrive que ce psychologue, dédaigneux des réalités et tout entier à sa logique, aboutit, par la pure spéculation intellectuelle, à des vérités audacieuses et superbes que jamais personne n'avait osées avant lui dans le roman. C'est là ce qui m'enthousiasme. J'avoue être peu touché de ses subtilités d'analyse, du tic tac d'horloge continuel qu'il fait entendre sous le crâne de ses personnages ; le mouvement m'en paraît discutable parfois, et d'ailleurs ce n'est pas là de la vie pleine et franche. Des philosophes peuvent s'extasier, un esprit amoureux de ce qui est, de ce qui se passe journellement sous ses yeux, éprouvera toujours un malaise, en se sentant engagé dans des théories plus ou moins paradoxales. Mais, brusquement, des scènes s'ouvrent et la vie parle. A ce point de vue, je préfère *le Rouge et le Noir* à *la Chartreuse de Parme*. Je ne connais rien de plus étonnant que la première nuit d'amour de Julien et de mademoiselle de la Môle. Il y a là un embarras, un malaise, une faute à la fois sotte et cruelle, d'une puissance rare, tant les faits paraissent sonner la vérité. Sans doute, cela n'est pas observé, cela est déduit ; seulement, le psychologue s'est dégagé de ses complications laborieuses, pour monter d'un bond à la simplicité, je dirai à la bêtise du vrai. Je pourrais citer ainsi vingt passages, où il arrive à des observations extraordinaires de justesse, par la seule logique. Personne avant lui n'avait peint l'amour avec plus de réalité. Quand il ne s'entortille pas dans son système, il apporte des documents qui dérangent toutes les idées reçues et qui font des clartés subites. Songez aux dissertations sur l'amour, aux poncifs des romans, et mettez en regard l'analyse si nette et si cruelle de Stendhal. Là est sa véritable force. S'il est un de nos maîtres, s'il est à la tête de l'évolution naturaliste, ce n'est pas parce qu'il a été uniquement un psychologue, c'est

parce que le psychologue en lui a eu assez de puissance pour arriver à la réalité, par-dessus ses théories, et sans le secours de la physiologie ni de nos sciences naturelles.

Donc, pour conclure, Stendhal est la transition, dans le roman, entre la conception métaphysique du dix-huitième siècle et la conception scientifique du nôtre. Comme les écrivains des deux siècles qu'il a derrière lui, il ne sort pas du domaine de l'âme, il ne voit dans l'homme qu'une noble mécanique à pensées et à passions. Mais, s'il n'en est pas encore à l'homme physiologique, avec le jeu de tous les organes, fonctionnant au milieu et sous l'influence de la nature, il faut ajouter que sa métaphyisque n'est plus celle de Racine, ni même celle de Voltaire. Condillac a passé par là, le positivisme apparaît, on se sent au seuil d'un siècle de science. Aucun dogme n'écrase plus les personnages. L'enquête est ouverte, et le romancier part à la conquête de la vérité : comme il le dit lui-même, il promène un miroir le long d'un chemin ; seulement, ce miroir ne réfléchit que la tête de l'homme, la partie noble, sans nous donner le corps ni les lieux environnants. C'est de la réalité réduite par un tempérament de logicien et de diplomate, que ni la science ni l'art n'ont touché. Ajoutez un esprit qui s'est dépouillé de tous les préjugés pour tomber souvent dans des systèmes, une intelligence libre et pénétrante, que sa supériorité rend ironique, et qui, non contente de plaisanter les autres, se plaisante parfois elle-même.

J'aborde maintenant *le Rouge et le Noir*. Ce n'est pas, d'ailleurs, une analyse régulière que j'entends donner ici. Je viens de relire le roman, un crayon à la main, et voici les réflexions que cette lecture a fait naître en moi.

III

Mais, avant tout, il faut dire le grand rôle que la destinée de Napoléon joue dans l'œuvre de Stendhal. *Le Rouge et le Noir* resterait incompréhensible, si l'on ne se reportait à l'époque où le roman a dû être conçu, et si l'on ne tenait compte de l'état cérébral où la prodigieuse ambition satisfaite de l'empereur avait laissé la génération à laquelle appartenait Stendhal. Ce sceptique, ce railleur à froid, ce moraliste sans préjugés, cet écrivain qui se garde de tout enthousiasme, frémit et s'incline au seul nom de Napoléon. Il ne prend pas directement la parole, mais on le sent toujours vibrant d'une admiration ancienne, et sous le coup des ruines qu'a faites en lui et autour de lui la chose du colosse. A ce point de vue, il faut regarder son Julien Sorel comme la personnification des rêves ambitieux et des regrets de toute une époque.

J'irai plus loin. Selon moi, Stendhal a mis beaucoup de lui-même dans Julien. Je me l'imagine volontiers comme ayant rêvé la gloire militaire, dans un temps où les simples soldats devenaient maréchaux de France. Puis, l'empire s'effondre, et toute la jeunesse dont il faisait partie, tous ces appétits surchauffés, toutes ces ambitions qui croyaient trouver une couronne dans une giberne, tombèrent d'un coup à une autre époque, à cette Restauration, gouvernement de prêtres et de courtisans ; les sacristies et les salons remplaçaient les champs de bataille, l'hypocrisie allait être l'arme toute-puissante des parvenus. Telle est la clef du caractère de Julien, au début du livre ; et il n'est pas jusqu'à ce titre énigmatique : *le Rouge et le Noir*, qui ne semble indiquer le règne ecclésiastique succédant au règne militaire.

J'insiste, parce que je n'ai jamais vu étudier l'influence très réelle que Napoléon a exercée sur notre littérature. L'Empire a été une époque de production littéraire bien médiocre ; mais on ne peut nier de quel coup de marteau la destinée de Napoléon avait fêlé les crânes de son temps. C'est plus tard, que l'influence s'est produite et qu'on a pu voir l'ébranlement des intelligences. Chez Victor Hugo, la lésion s'est révélée par tout un flot de lyrisme. Chez Balzac, il y a eu une hypertrophie de la personnalité ; il a voulu évidemment créer un monde dans le roman, comme Napoléon avait rêvé la conquête du vieux monde. Toutes les ambitions s'enflaient, les entreprises tournaient au gigantesque, on ne rêvait, dans les lettres comme ailleurs, que de royauté universelle. Mais ce qui m'étonne le plus, c'est de voir Stendhal atteint, lui aussi. Il ne se moque plus, il semble considérer Napoléon comme un dieu, qui a emporté avec lui la franchise et la noblesse de la France.

Voilà donc Julien, ayant fait en secret son dieu de Napoléon, et forcé de cacher sa dévotion, s'il veut s'élever au-dessus de sa condition. Tout ce caractère, si compliqué et au premier abord si paradoxal, va être bâti sur cette donnée : une nature noble, sensible, délicate, qui, ne pouvant plus satisfaire son ambition au grand jour, se jette dans l'hypocrisie et dans les intrigues les plus compliquées. En effet, supprimez l'ambition, Julien est heureux dans ses montagnes ; ou bien donnez à Julien un champ de bataille digne de lui, il triomphera superbement, sans descendre à de continuelles roueries de diplomate. Il est donc bien l'enfant de cette heure historique, un garçon d'une intelligence supérieure obligé par tempérament de faire une grande fortune, qui est venu trop tard pour être un des maréchaux de Napoléon, et qui se résout à passer par les sacristies et à opérer en valet hypocrite. Dès lors, son caractère s'éclaire, on comprend ses soumissions et ses révoltes, ses tendresses et ses cruautés, ses tromperies et ses franchises. Il va d'ailleurs à tous les extrêmes, il montre autant de naïveté que d'adresse, il est plus ignorant encore qu'il n'est intelligent. Stendhal a voulu montrer l'homme avec ses contrastes, selon les circonstances. Certes, l'analyse est des plus remarquables ; jamais on n'a fouillé un cerveau avec autant de soin. Je me plains seulement de la tension continuelle du personnage ; il ne vit plus, il est toujours et partout un « sujet », sous l'œil de l'auteur, à ce point que ses petits actes arrivent à fournir beaucoup plus de matière que les actes décisifs de son existence.

Le début du roman est très intéressant à étudier. On n'est pas encore pris par l'intérêt, on peut se rendre compte du procédé littéraire de Stendhal. Ce procédé est à peu près celui du bon plaisir. Il n'y a aucune raison pour que l'œuvre ouvre par une description de la petite ville de

Verrières et par un portrait de M. de Rénal. Je sais bien qu'il faut toujours commencer; mais je veux dire que l'auteur ne cède pas à des idées de symétrie, de progression, d'arrangement quelconque. Il écrit au petit bonheur de l'alinéa. Celui qui se présente le premier est le bienvenu. Même, tant que le récit ne s'est pas échauffé, cela met quelque confusion; on croit à des contradictions et l'on est forcé de revenir en arrière, pour s'assurer que le fil ne s'est pas cassé.

Etudions surtout la façon dont les personnages font leur entrée dans l'œuvre. Ils semblent s'y glisser de biais. Quand Stendhal a besoin d'eux, il les nomme, et ils arrivent, souvent au bout d'une incidente. Aussi sa petite ville de Verrières, à laquelle il revient de temps à autre, reste-t-elle d'une organisation fort embrouillée; on la sent inventée, on ne la voit pas. En somme, cela manque d'ordre, cela n'a pas de logique. Voilà le grand mot lâché. Oui, ce logicien des idées est un brouillon du style et de la composition littéraire. Il y a là une inconséquence qui m'a frappé et qui pour moi est caractéristique. J'y reviendrai, et longuement.

Madame de Rénal est une des très bonnes figures de Stendhal, parce qu'il n'a pas trop pesé sur elle. Il a laissé à cette âme une certaine liberté. Pourtant, je constate qu'il a encore voulu la pousser à la supériorité. C'est là un des caractères de Stendhal, dont M. Taine croit devoir le louer : il répugne au personnage médiocre, il le hausse toujours, par un idéal d'intelligence. D'abord madame de Rénal ne paraît qu'une bourgeoise assez nulle; mais bientôt le romancier lui donne de la femme supérieure, et cela à tout propos. Rien n'est joli comme la première entrevue de Julien et de cette belle dame; leurs amours, avec le lent abandon de la femme et les calculs si froidement naïfs du jeune homme, ont un accent de vérité un peu apprêtée, qui en fait un chapitre des *Confessions*. Seulement, j'avoue être bousculé, lorsqu'ensuite je les vois tous les deux supérieurs, et lorsque madame de Rénal, à chaque instant, parle du génie de Julien. « Son génie, dit Stendhal, allait jusqu'à l'effrayer; elle croyait apercevoir plus nettement chaque jour le grand homme futur chez ce jeune abbé. » Réfléchissez que Julien n'a pas vingt ans et qu'il n'a absolument rien fait, qu'il ne fera même jamais rien prouvant ce génie dont on l'accable. Il est un génie pour Stendhal, sans doute parce que Stendhal, qui est l'unique maître de ce cerveau, y met ce qu'il croit être le fonctionnement du génie. C'est là cette lésion donc Napoléon a fêlé les têtes : pour Stendhal, comme pour Balzac, du reste, le génie est l'état ordinaire des personnages. Nous retrouverons cela dans *la Chartreuse de Parme*.

Je citerai cette phrase de Julien sur madame de Rénal : « Voilà une femme d'un génie supérieur réduite au comble du malheur, parce qu'elle m'a connu. » Or, le pis est que Julien porte ailleurs sur cette même femme des jugements d'imbécile. Ainsi, il fait plus loin cette réflexion : « Dieu sait combien elle a eu d'amants ! elle ne se décide peut-être en ma faveur qu'à cause de la facilité des entrevues. » Cela me blesse, parce qu'il faut vraiment que Julien soit bien peu clairvoyant pour ne pas connaître madame de Rénal, et par la petite ville où ils vivent, et par leur contact de chaque jour. Il y a de la sorte des sautes d'analyse singulières, souvent à quelques lignes de distance; ce sont de continuels crochets qui déroutent et qui donnent à l'œuvre un caractère voulu. Sans doute, l'homme est plein d'inconséquences; seulement, cette danse du personnage, cette vie du cerveau notée minute à minute, et dans les plus petits détails, nuit, selon moi, au train plus large et plus bonhomme de la vie. On est presque toujours là dans l'exception. C'est ainsi que les amours de madame de Rénal et de Julien, surtout dans le rôle joué par ce dernier, ont à chaque page des grincements de machine, des raideurs de système dont les rouages n'obéissent pas suffisamment. Un seul exemple : Julien est ivre d'avoir tenu dans la sienne la main de madame de Rénal, et Stendhal ajoute : « Mais cette émotion était un plaisir et non une passion. En rentrant dans sa chambre, il ne songea qu'à un bonheur, celui de reprendre son livre favori; à vingt ans, l'idée du monde et de l'effet à y produire l'emporte sur tout. » On ne saurait croire combien cette distinction philosophique de l'auteur sur le plaisir et la passion me gêne; et vous voyez que, tout de suite, il a accompagné cette distinction d'un exemple, en faisant préférer par Julien la lecture du *Mémorial de Sainte-Hélène* au souvenir encore brûlant de madame de Rénal. Je ne nie pas le fait, il est possible. Mais il me tracasse, car je le sens mis là, non par suite d'une observation, mais par le désir d'appuyer d'une preuve sa théorie du plaisir et de la passion dans l'amour. Partout l'auteur apparaît de même en démonstrateur, en logicien qui note les états d'âme dans lesquels il place ses personnages. Tous les personnages de Stendhal semblent avoir la migraine, tellement il leur travaille la cervelle. Quand je le lis, je souffre pour eux, j'ai souvent envie de lui crier : « Par grâce, laissez-les donc un peu tranquilles; laissez-les quelquefois vivre de la bonne vie des bêtes, simplement, dans la poussée de l'instinct, au milieu de la saine nature; soyez avec eux bête comme un brave homme. »

Où apparaît surtout ce caractère voulu de l'œuvre, c'est dans l'étude de l'hypocrisie de Julien. On peut dire que *le Rouge et le Noir* est le manuel du parfait hypocrite; et, ce qui est caractéristique, c'est que l'étude de l'hypocrisie est longuement reprise dans *la Chartreuse de Parme*. Une des grosses préoccupations de Stendhal a été l'art de mentir. Comme d'autres naissent policiers, lui semblait né diplomate, avec les complications de mystère, de duplicité savante qui faisaient la gloire légendaire du métier. Nous avons changé cela, nous savons qu'un diplomate est généralement un homme aussi bête qu'un autre. Stendhal n'en mettait pas moins la supériorité humaine dans cet idéal d'un esprit puissant qui se donne le régal de tromper les hommes et d'être le seul à jouir de ses tromperies. Remarquez, comme je l'ai dit, que Julien est au fond le plus noble esprit du monde, désintéressé, tendre, généreux. S'il périt, c'est par excès d'imagination : il est trop poète. Dès lors, Stendhal lui impose uniquement le mensonge comme l'outil nécessaire à sa fortune. Il en fait un fanfaron d'hypocrisie, et on le sent heureux, quand il l'a conduit à quelque bonne du-

plicité. Par exemple, il s'écriera avec une satisfaction de père : « Il ne faut pas trop mal augurer de Julien ; il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et prudente. Ce n'est pas mal à son âge. » Autre part, comme Julien a une révolte d'honnête homme, l'auteur prendra la parole pour faire cette déclaration : « J'avoue que la faiblesse dont Julien fait preuve en ce moment, me donne une pauvre opinion de lui. » Nous entrons dans le conte philosophique de Voltaire. C'est de l'ironie. Julien devient un symbole. Au fond, il y a une conception sociale ; puis, par-dessus, percent un grand mépris des hommes, une adoration des intelligences exceptionnelles qui gouvernent par n'importe quelles armes. Encore une fois, tout cela est tendu, la pente de l'existence est plus douce. Quand Stendhal écrit : « Julien s'était voué à ne jamais dire que des choses qui lui semblaient fausses à lui-même », il nous met en garde contre le personnage, qui, d'un bout du livre à l'autre, est plus une volonté qu'une créature.

Avec cela, les pages supérieures abondent. On trouve partout ce coup de génie de la logique dont j'ai parlé ; la vérité éclate dans des scènes inoubliables, comme la première nuit de Julien et de madame de Rénal. Jamais l'amour, avec ses mensonges et ses générosités, ses misères et ses délices, n'a été analysé plus à fond. Le portrait du mari est surtout une merveille. Je ne connais pas une tempête dans un homme plus magistralement peinte, sans fausse grandeur et avec le son exact de la réalité, que cette terrible lutte qui se livre chez M. de Rénal, lorsqu'il a reçu la lettre anonyme lui dénonçant les amours de sa femme. J'ai insisté sur ce début du roman, parce qu'il est à coup sûr la meilleure partie de l'œuvre, et qu'il m'a permis d'établir nettement les façons de voir et les procédés de Stendhal. Je vais maintenant pouvoir passer avec plus de rapidité sur les autres parties.

La vie de Julien au séminaire est encore un épisode admirable. Ici l'hypocrisie si étudiée du héros ne gêne plus, parce qu'il est dans un milieu où il lutte lui-même contre des hypocrites. D'ailleurs, ce pauvre Julien se sent un bien petit garçon, avec son art du mensonge, devant des gaillards qui apportent le mensonge naturellement, sans un effort. Du coup, il lâcherait l'hypocrisie, si l'ambition ne le talonnait. Stendhal devait se trouver à l'aise dans un séminaire, où règnent l'espionnage et la défiance, de même qu'il s'y est trouvé plus tard à la cour du roi de Parme. Aussi a-t-il laissé une peinture saisissante, sinon d'une grande observation immédiate, du moins d'une déduction extraordinaire de puissance. L'arrivée de Julien, sa première entrevue avec l'abbé Pirard, la vie intérieure du séminaire, sont parmi les meilleures pages du livre.

J'arrive aux amours de Julien avec mademoiselle de la Môle, qui tiennent une bonne moitié de l'œuvre. C'est pour moi la moitié inférieure, car nous entrons dans l'aventure et dans la singularité.

Il ne suffisait pas à Stendhal d'avoir créé un Julien, cette mécanique cérébrale si exceptionnelle : il a voulu créer la femelle de ce mâle, il a inventé mademoiselle de la Môle, autre mécanique cérébrale pour le moins aussi surprenante. C'est un second Julien. Imaginez la fille la plus froidement, la plus cruellement romanesque qui se puisse voir ; encore un esprit supérieur qui a le dédain de son entourage et qui se jette dans les aventures, par une complication et une tension extraordinaires de l'intelligence. « Elle ne donnait le nom d'amour, dit Stendhal, qu'à ce sentiment héroïque que l'on rencontrait en France du temps de Henri III et de Bassompierre. » Et elle part de là pour aimer Julien, dans un coup de tête longuement raisonné. C'est elle qui lui fait une déclaration, et quand il arrive dans sa chambre par la fenêtre, l'idée seule du devoir qu'elle s'est tracé la décide à se livrer à lui, pleine de malaise et de répugnance. Dès lors, leurs amours deviennent le plus abominable des casse-cou. Julien, qui ne l'aimait pas, se met à l'adorer et à la désirer follement par le souvenir. Mais elle craint de s'être donné un maître, elle l'accable de mépris, jusqu'au jour où elle est reprise de passion, à la suite d'une scène dans laquelle elle s'est imaginé que son amant voulait la tuer. Du reste, les brouilles continuent. Julien, pour la reconquérir, est forcé de la rendre jalouse, en obéissant à une longue tactique. Enfin, mademoiselle de la Môle devient enceinte et avoue tout à son père, à qui elle déclare qu'elle épousera Julien. Je ne connais pas d'amours plus laborieuses, moins simples et moins sincères. Les deux amants sont parfaitement insupportables, avec leur continuel souci de couper les cheveux en quatre. Stendhal, en analyste de première force, s'est plu à compliquer leurs cervelles à l'infini, comme ces joueurs de billard illustres qui se posent des difficultés, afin de démontrer qu'il n'est pas de position capable de leur empêcher un carambolage. Il n'y a là que des curiosités cérébrales.

Du reste, l'auteur l'a parfaitement compris. Il en fait lui-même la remarque, mais avec cette ironie pincée qui se moque à la fois de ses personnages et du lecteur. Il arrête brusquement son récit, pour écrire : « Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. Il ne fait point l'injure aux jeunes personnes qui brillent dans les salons de Paris, de supposer qu'une seule d'entre elles soit susceptible des mouvements de folie qui dégradent le caractère de Mathilde. Ce personnage est tout à fait d'imagination et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui, parmi tous les siècles, assureront un rang si distingué à la civilisation du dix-neuvième siècle. » Voilà qui est piquant et joli ; mais cela n'empêche pas Mathilde d'être beaucoup plus une expérience d'auteur qu'une créature vivante.

Le procédé de Stendhal est surtout très visible dans les longs monologues qu'il prête à ses personnages. A chaque instant, Julien, Mathilde, d'autres encore, tous ces gens de conscience, s'écoutent penser, avec la surprise et la joie d'un enfant qui applique son oreille comme une montre. Ils déroulent sans fin le fil de leurs pensées, s'arrêtent à chaque nœud, raisonnent à perte de vue. Tous, à l'exemple de l'auteur, sont des psychologues très distingués. Et cela se comprend, car ils sont tous plus les fils de Stendhal que les fils de la nature. Ainsi, voici une des réflexions que Stendhal prête à Mathilde, par-

lant des gens qui l'entourent : « S'ils osent aborder un sujet sérieux, au bout de cinq minutes de conversation ils arrivent tout hors d'haleine, et comme faisant une grande découverte, à une chose que je leur répète depuis une heure. » Est-ce Mathilde, est-ce Stendhal qui parle? Evidemment, c'est ce dernier, et le personnage n'est là qu'un déguisement.

Je laisse de côté le milieu parisien dans lequel Julien se trouve placé. Il y a là d'excellents portraits; mais, à mon sens, tout ce monde grimace un peu; Stendhal nous donne rarement la vie, ses femmes du monde, ses grands seigneurs comme ses parvenus, ses conspirateurs comme ses jeunes fats, ont je ne sais quoi de sec et d'inachevé à la fois, qui les laisse à l'état d'ébauche dans les mémoires. Jamais les milieux ne sont reconstruits pleinement. Les têtes restent de simples profils, découpés sur du blanc ou sur du noir. Ce sont des notes d'auteur à peine classées.

Et toujours des scènes éclatantes de vérité, comme dans un jaillissement de la logique. J'ai cité le premier rendez-vous de Julien et de Mathilde. Il faudrait donner ces quatre pages, pour en faire entendre le son juste et profond. Cela ressemble si peu au duo de Roméo et de Juliette, que l'impression première est une secousse désagréable; puis, on est saisi par la réalité des moindres faits. Lisez ces lignes : « Mathilde faisait effort pour le tutoyer, elle était évidemment plus attentive à cette étrange façon de parler qu'au fond des choses qu'elle disait. Ce tutoiement, dépouilllé du ton de la tendresse, ne faisait aucun plaisir à Julien, il s'étonnait de l'absence du bonheur; enfin, pour le sentir, il eut recours à sa raison. » Voilà le bon Stendhal, le psychologue arrivant à la vérité sur des sujets convenus, par la simple analyse des mouvements de l'âme. Dans une autre scène, lorsque le marquis de la Môle sait tout et qu'il fait venir Julien, j'ai été très frappé de la façon dont il le reçoit. Donnez la scène à un romancier rhétoricien, et vous aurez le père en cheveux blancs, vous aurez un sermon, avec un désespoir noble. Ecoutez Stendhal : « Julien trouva le marquis furieux : pour la première fois de sa vie, peut-être, ce seigneur fut de mauvais ton : il accabla Julien de toutes les injures qui lui vinrent à la bouche. Notre héros fut étonné, impatienté; mais sa reconnaissance ne fut point ébranlée. » Et plus loin : « Le marquis était réellement égaré. A la vue de ce mouvement (Julien était tombé à genoux), il recommença à l'accabler d'injures atroces et dignes d'un cocher de fiacre. La nouveauté de ces jurons était peut-être une distraction. » Tel est le cri humain, la note vraie et nouvelle dans le roman. C'est l'étude de l'homme tel qu'il est, dépouillé des draperies de la rhétorique et vu en dehors des conventions littéraires et sociales. Stendhal a osé le premier cette vérité.

On connaît le bel épisode qui termine *le Rouge et le Noir*. Madame de Rênal, poussée par son confesseur, écrit au marquis de la Môle une lettre qui rompt le mariage de Mathilde et de Julien. Celui-ci, cédant à un mouvement de folie, retourne à Verrières et tire un coup de pistolet sur madame de Rênal, agenouillée dans une église. On l'enferme, on le juge et on le guillotine. Les cinquante dernières pages analysent les idées de Julien dans sa prison, en face de la mort prochaine. Stendhal s'est donné là un régal, une débauche de raisonnements, et rien ne serait plus curieux que de comparer l'épisode au *Dernier jour d'un condamné*, de Victor Hugo. C'est très pénétrant, très original; je n'ose ajouter très vrai, car un cerveau comme Julien est tellement exceptionnel, que les points de comparaison manquent complètement dans la réalité, les condamnés à mort de cette structure intellectuelle étant fort rares. Il faut lire cela comme un problème de psychologie, posé dans des conditions particulières et brillamment résolu. Dans ce dénouement surtout, on sent combien l'histoire est inventée, combien peu elle est écrite sur l'observation immédiate. M. Taine dit : « L'histoire est presque vraie, c'est celle d'un séminariste de Besançon, nommé Berthet; l'auteur ne s'occupe qu'à noter les sentiments de ce jeune ambitieux, et à peindre les mœurs des sociétés où il se trouve; il y a mille faits vrais plus romanesques que ce roman. » Eh bien ! il est certain que, si un procès a fourni à Stendhal l'idée première de son livre, il a repris et inventé tous les caractères. Sans doute le fond de l'œuvre n'est pas romanesque, quoique les aventures d'un petit abbé devenant l'amant de deux grandes dames, assassinant l'une pour l'amour de l'autre, et finalement pleuré par les deux, jusqu'à la folie et jusqu'à la mort, constituent déjà un joli drame; mais où nous entrons en plein dans le romanesque ou plutôt dans l'exceptionnel, c'est lorsque Stendhal nous explique avec amour et sans arrêt les mouvements d'horloge qui font agir les personnages.

Ceci sort absolument du vrai quotidien, du vrai que nous coudoyons, et nous sommes dans l'extraordinaire aussi bien avec Stendhal psychologue qu'avec Alexandre Dumas conteur. Pour moi, au point de vue de la vérité stricte, Julien me cause les mêmes surprises que d'Artagnan. On verse également dans les fossés de l'invention, soit que l'on appuie trop à gauche en imaginant des faits incroyables, soit que l'on appuie trop à droite en créant des cervelles phénoménales, où l'on entasse tout un cours de logique. Songez que Julien meurt à vingt-trois ans, et que son père intellectuel nous le donne comme un génie qui a l'air d'avoir découvert la pensée humaine. J'estime, pour mon compte, qu'entre le fossé des conteurs et le fossé des psychologues, il y a une voie très large, la vie elle-même, la réalité des êtres et des choses, ni trop basse ni trop haute, avec son train moyen et sa bonhomie puissante, d'un intérêt d'autant plus grand qu'elle nous donne l'homme plus au complet et avec plus d'exactitude.

IV

J'aime moins *la Chartreuse de Parme*, parce que sans doute les personnages s'y agitent dans un milieu qui m'est moins connu. Et, si l'on veut tout de suite ma pensée, j'avouerai que j'ai grand'peine à accepter l'Italie de Stendhal comme une Italie contemporaine; selon moi, il a plutôt peint l'Italie du quinzième siècle, avec sa débauche de poisons, ses coups d'épée, ses

espions et ses bandits masqués, ses aventures extraordinaires, où l'amour pousse gaillardement dans le sang. Je ne sais ce que pense M. Taine du romanesque de cette œuvre, mais pour moi rien n'est plus compliqué comme intrigue, rien ne détonne plus avec l'idée que je me fais de l'Europe en 1820. Je me trouve là en plein Walter Scott, la rhétorique en moins. Peut-être ai-je tort.

J'ai déjà dit, d'ailleurs, que *la Chartreuse de Parme* est certainement le seul roman français écrit sur un peuple étranger, qui ait l'odeur de ce peuple. D'ordinaire, nos romanciers, et les plus grands, se contentent d'un peinturlurage de couleur locale tout à fait grossier, tandis que Stendhal est allé au fond de la race. Il la trouve moins platement bourgeoise, plus voluptueuse, sacrifiant moins à l'argent et à l'amour-propre. Je le soupçonne bien de l'avoir vue au travers de ses goûts et de sa nature. Mais il n'en a pas moins marqué d'un trait définitif les grandes lignes de ces tempéraments vifs et libres, dont la grosse affaire est d'aimer et de jouir de la vie, en se moquant de l'opinion.

Ici encore nous retrouvons des esprits supérieurs, des génies. J'en compte jusqu'à quatre : la duchesse Sanseverina, Fabrice, Mosca, et Ferrante Palla. Nous sommes toujours dans l'intelligence pure.

Cette duchesse Sanseverina, qui emplit le livre, est bien la fille de Stendhal. Il a mis en elle tous les charmes et toutes les complications de la passion. Elle touche à l'inceste, elle va jusqu'à l'empoisonnement, et elle n'en reste pas moins l'héroïne sympathique que Stendhal adore. On le sent ravi de ses crimes, je crois même qu'il la pousse à l'atroce, par haine de la banalité. Il est fier d'elle, il dirait volontiers, dans sa joie d'étonner le monde : « En voilà une comme vous n'en voyez pas souvent ! » Ecoutez cette biographie. Gina del Dongo épouse le comte Pietranera, un officier de Napoléon, qu'elle aime passionnément, ce qui ne l'empêche pas de le tromper avec un jeune homme nommé Limercati. Son mari meurt, elle a d'autres amants ; enfin Mosca, le ministre du prince de Parme, tombe amoureux d'elle, et elle devient sa maîtresse. Mais, en même temps, elle est prise d'un coup de passion pour son neveu Fabrice, dont elle pourrait être la mère, ayant seize ans de plus que lui ; et, dès lors, c'est cette passion qui va occuper sa vie, sans l'empêcher de continuer ses relations avec Mosca et de subir d'autres amours. Pour sauver Fabrice de la mort, elle se décide à faire empoisonner le prince de Parme par Ferrante Palla, un fou de génie qui l'adore. Ce n'est pas tout : lorsque le prince est mort, elle doit sauver Fabrice de nouveau, et cette fois elle va jusqu'à se vendre à l'héritier du trône. Enfin, elle vit tranquille avec Mosca, après avoir été torturée de jalousie par les amours de Fabrice et de Clélia. Stendhal a bien voulu lui épargner la chute avec Fabrice. J'oubliais de dire que Mosca, avant de l'épouser, la marie au vieux duc de Sanseverina-Taxis, un ambitieux très riche, qui a le bon goût de mourir et dont elle hérite ; marché qui, en France, suffirait à salir une femme. Telle est l'héroïne. Ajoutez qu'elle est belle, qu'elle a une intelligence extraordinaire, et que le romancier la met dans une continuelle gloire. Je ne suis pas blessé, je ne vois pas la duchesse dans notre époque, voilà tout. Elle a vécu en France, sous la Fronde. C'est une autre mademoiselle de la Môle, avec des différences de nature. Stendhal me semble toujours décrocher des portraits historiques. Il n'a connu ni la femme ni l'homme modernes.

Quant à Fabrice del Dongo, il a beaucoup de Julien Sorel. Au début, nous trouvons encore la passion de Napoléon, et cela nous donne cet épisode si remarquable de la bataille de Waterloo, qui ne tient en rien au roman. Puis, vient également la lutte de l'esprit ecclésiastique et de l'esprit militaire. Comme Julien, Fabrice, qui voudrait être soldat, se trouve forcé de prendre la soutane. Les situations et les idées sont identiques. Ensuite, il est vrai, Fabrice se jette dans la passion ; c'est une âme plus tendre, plus souple, plus méridionale. Un véritable héros, d'ailleurs, à la mode des romans d'aventures. Il court les chemins en distribuant des estocades. M. Taine, qui cite avec admiration la façon sèche dont Stendhal conte en deux lignes le duel de Julien dans *le Rouge et le Noir*, n'a pas songé à la manière toute romantique dont le romancier a dramatisé les duels de Fabrice, dans *la Chartreuse de Parme*. Il y a d'abord son affaire avec Giletti le comédien, puis l'affaire avec le comte de M..., dans une cour d'auberge. Je passe les lettres anonymes dont l'emploi est très fréquent, les serviteurs déguisés, tout cet étrange milieu qui, pour moi, semble appartenir aux contes de fées ; et j'arrive au délicieux épisode de la tour Farnèse, aux amours de Fabrice prisonnier avec la belle Clélia, fille du gouverneur. La situation est à peu près la même que celle de Julien dans la prison de Besançon, car Fabrice est également sous le coup d'une mort prochaine ; seulement, bien que le psychologue ne lâche pas la continuelle analyse des idées, il tourne ici au conteur, et les faits romanesques prennent la plus grande place. Ce sont toutes sortes de détails singuliers et peu vraisemblables : la façon dont Fabrice se voit avec Clélia, sa correspondance avec la duchesse grâce à un système de signaux lumineux, puis des lettres envoyées dans des balles de plomb, puis les cordes introduites, puis cette miraculeuse descente d'une hauteur prodigieuse, sans qu'une sentinelle bouge ; et, au milieu de tout cela, des histoires de poison à chaque page, comme au temps des Borgia. Rien n'est d'un intérêt plus vif ; mais nous voilà loin de la simplicité et de la nudité du vrai. Plus tard, Fabrice, qui revient se constituer prisonnier par amour, manquera encore d'être empoisonné. Clélia se marie ; lui, devient archevêque, et il la possède pendant plusieurs années, dans une chambre obscure, parce qu'elle a fait vœu de ne pas le voir et qu'elle entend observer la lettre de son serment ; cette casuistique est un trait de mœurs italiennes qui nous fait un peu sourire. Enfin, lorsque Clélia meurt, Fabrice meurt à son tour, et c'est la dernière page du roman.

Le comte Mosca est la figure qui enthousiasmait le plus Balzac. On sait que Stendhal passait pour avoir voulu faire le portrait du prince de Metternich. « Stendhal a tant exalté le sublime caractère du premier ministre de l'Etat de Parme, écrit Balzac, qu'il est douteux que le prince de Metternich soit aussi grand que

Mosca, quoique le cœur de ce célèbre homme d'Etat offre, à qui sait bien sa vie, un ou deux exemples de passions d'une étendue au moins égale à celle de Mosca... Quant à ce qu'est Mosca dans tout l'ouvrage, quant à la conduite de l'homme que la Gina regarde comme le plus grand diplomate de l'Italie, il a fallu du génie pour créer les incidents, les événements et les trames innombrables et renaissantes, au milieu desquelles cet immense caractère se déploie. Quand on vient à songer que l'auteur a tout inventé, tout brouillé, tout débrouillé, comme les choses se brouillent et se débrouillent dans une cour, l'esprit le plus intrépide et à qui les conceptions sont familières, reste étourdi, stupide devant un pareil travail... Avoir osé mettre en scène un homme de génie de la force de M. de Choiseul, de Potemkin, de M. de Metternich, le créer, prouver la création par l'action même de la créature, le faire mouvoir dans un milieu qui lui soit propre et où ses facultés se déploient, ce n'est pas l'œuvre d'un homme, mais d'une fée, d'un enchanteur. »

J'ai tenu à citer toute cette page, parce qu'elle nous renseigne exactement sur l'idée que nos aînés avaient du génie. J'avoue, pour mon compte, que le génie de Mosca ne m'apparaît pas du tout. Il n'y a pas une page dans l'œuvre où je le trouve véritablement grand. Comme politique, il ne fait rien. Il se trouve simplement mêlé à des intrigues de cour au milieu desquelles il louvoie, en homme prudent et habile qui veut conserver sa place et ne pas perdre sa maîtresse. Tout cela me semble d'un aimable homme, pas davantage ; même Mosca commet des fautes, par platitude de courtisan. Il est vrai que le génie de M. de Metternich, pas plus que celui de M. de Choiseul et de Potemkin, ne nous touchent aujourd'hui. Mosca est allé rejoindre ses modèles. Maintenant, si l'on veut se contenter de voir dans Mosca un type curieux et merveilleusement fouillé, sans l'écraser des mots d'homme sublime et d'immense caractère, il est certain que Stendhal a déployé le plus grand talent dans la mise en œuvre d'un pareil personnage. Balzac a raison de s'extasier en homme du métier sur la peinture de la cour de Parme, sur cet enchevêtrement d'intrigues qui analyse par les faits eux-mêmes le caractère de Mosca. C'est réellement un prodige d'invention, dans le bon sens du mot. On dirait les annales vraies d'une petite cour. Je ne me risque pas à résumer cette action si multiple, cette sorte de journal tenu heure par heure, où passent des portraits si nettement peints, le prince lui-même avec ses nécessités de cruauté et son fond de vanité sotte, et le terrible Rassi, et la comtesse Reversi, et toute la clique bourdonnante des courtisans. Mais, encore un coup, je proteste contre le sublime, je ne vois rien de sublime là dedans. C'est comme cette étrange appréciation de Balzac, résumant son opinion sur *la Chartreuse de Parme :* « Enfin, il a écrit *le Prince moderne*, le roman que Machiavel écrirait, s'il vivait banni de l'Italie au dix-neuvième siècle » ; je ne la comprends pas davantage, car du diable si l'Ernest IV de Stendhal me représente le prince moderne, avec ses soucis d'un autre âge et son idée fixe de ressembler à Louis XIV ! C'est une piquante caricature de la royauté faite par un homme d'infiniment d'esprit, et rien de plus.

Je m'arrêterai un instant encore à Ferrante Palla, cette figure bizarre dont l'impression reste si vive dans la mémoire du lecteur. Ce Ferrante Palla est un proscrit politique, un tribun condamné à mort, qui en est réduit à voler pour vivre. Voici quelques-unes des phrases qu'il adresse à la duchesse, et qui résument son histoire : « Depuis qu'en remplissant mes devoirs de citoyen, je me suis fait condamner à mort, je vis dans les bois, et je vous suivais, non pour vous demander l'aumône ou pour vous voler, mais comme un sauvage fasciné par une angélique beauté. Il y a si longtemps que je n'ai vu deux belles mains blanches... Je tiens note des gens que je vole, et si jamais j'ai quelque chose, je leur rendrai les sommes volées. J'estime qu'un tribun du peuple tel que moi exécute un travail qui, à raison de son danger, vaut bien cent francs par mois ; ainsi je me garde bien de prendre plus de douze cents francs par an. » Et c'est cet étrange voleur que la duchesse charge d'empoisonner le prince. La scène du pacte est longue. Quand il a accepté, et qu'il se retire, elle le rappelle : « Ferrante ! s'écria-t-elle ; homme sublime ! » Il revient, il repart, et elle le rappelle encore : « Il rentra d'un air inquiet ; la duchesse était debout au milieu du salon ; elle se jeta dans ses bras. Au bout d'un instant, Ferrante s'évanouit presque de bonheur ; la duchesse se dégagea de ses embrassements, et des yeux lui montra la porte. Voilà le seul homme qui m'ait comprise, dit-elle, c'est ainsi qu'eût agi Fabrice, s'il eût pu m'entendre. » Telle est une des scènes sur lesquelles Balzac insiste le plus, pour témoigner son enthousiasme débordant ; il est vrai qu'il revient toujours à la comparaison avec Walter Scott, ce qui aujourd'hui nous gâte un peu la louange. Je crois qu'il ne faut pas trop analyser la scène au point de vue de la valeur exacte des faits. L'homme sublime m'échappe encore dans Ferrante Palla, et ce voleur original qui a l'air d'accomplir une gageure, ce tribun qui se pend au cou des duchesses, appartient beaucoup plus à l'invention qu'à la réalité. Mais ce qui me surprend plus encore, c'est l'admiration qu'il soulève chez la duchesse. Elle est aimée, cela ne devrait pas l'étonner. Bien des républicains, pour un baiser d'elle, iraient tuer le prince, d'autant plus qu'ils sont tout disposés à le tuer, même pour rien. Il est vrai que Balzac voit là l'âme de l'Italie, et je m'incline, car il entre dès lors dans une question que je ne sens plus. Selon moi, Ferrante Palla est une des bonnes figures de Walter Scott. Stendhal n'est même plus ici le grand psychologue ; il devient un conteur, il frappe l'imagination. Aussi Ferrante Palla reste-t-il dans le souvenir comme un héros d'Alexandre Dumas ou de Victor Hugo. Je voulais simplement appuyer cette opinion émise par moi : *la Chartreuse de Parme* est pour le moins autant un roman d'aventures qu'une œuvre d'analyse.

Si je résumais mon jugement, je dirais que, dans ce livre, je vois surtout une application des théories de Stendhal sur l'amour. On sait qu'il avait un système aussi ingénieux que compliqué. Or, dans *la Chartreuse de Parme*, on retrouverait sans peine tous les genres d'amour qu'il a

classifiés, depuis l'amour-vanité jusqu'à l'amour-passion. C'est comme une vaste expérience, et l'Italie a été particulièrement choisie, parce que cette expérience pouvait s'y faire avec plus de facilité. Sans doute, on retrouve aussi l'idéologue; par exemple, il y a des conversations de la Sanseverina et du comte Mosca, où les deux interlocuteurs sont évidemment deux compères qui se renvoient l'un à l'autre les idées de Stendhal lui-même. En outre, les personnages procèdent toujours par longs monologues, c'est encore la même mécanique cérébrale en branle. Seulement, les faits tiennent ici plus de place.

Ce qu'il faut noter aussi, c'est que Stendhal, tout en affectant le dédain du monde extérieur, a été le premier romancier qui ait obéi à la loi des milieux géographiques et sociaux. Il fait cette remarque dans sa préface de *la Chartreuse de Parme*, remarque profondément juste : « Il me semble que toutes les fois qu'on s'avance de deux cents lieux du midi au nord, il y a lieu à un nouveau paysage comme à un nouveau roman. » Toute la loi des milieux est là. Comparez, par exemple, les amours de mademoiselle de la Môle à ceux de la duchesse Sanseverina : d'abord les tempéraments ne sont pas les mêmes, mais il est certain ensuite que les ravages différents produits par ces amours, tiennent aux différences des climats et des sociétés où ils se produisent. Il faut analyser les deux œuvres à ce point de vue. Stendhal appliquait en philosophe des théories que nous tâchons aujourd'hui d'appliquer en savants. Sa formule n'est point encore la nôtre, mais la nôtre découle de la sienne.

Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que Balzac épargnât les critiques à *la Chartreuse de Parme*. Je résume ces critiques. Le livre manque de méthode; l'auteur aurait dû commencer par sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo; tout le début du livre, beaucoup trop long, gagnerait à être résumé en un court récit; faute d'unité, on ne sait trop où est le sujet, s'il porte sur Fabrice ou sur la cour de Parme; enfin, le dénouement est un autre livre qui commence. Balzac écrit encore cette phrase : « Le côté faible de cette œuvre est le style. » Ces critiques sont justes. Je les résumerai ainsi : la logique manque, et dans la composition de l'œuvre, et dans le style dont elle est écrite. C'est ce qu'il me reste à étudier, avant de conclure.

V

Voyons donc la composition et le style, dans les romans de Stendhal.

Pour nous tous, enfants plus ou moins révoltés du romantisme, cette composition lâchée et ce style incorrect de Stendhal sont de grands tourments. Me permettra-t-on de faire une confession personnelle? En expliquant mon cas, je suis au moins certain de porter la question sur un terrain que je connais. Jamais je n'ai pu lire Stendhal sans être pris de doute sur la forme. La vérité est-elle du côté de cet esprit supérieur qui a le dédain absolu de la rhétorique? ou bien est-elle du côté des artistes qui ont fait à notre époque un instrument si sonore et si riche de la langue française? Et si l'on me répond que la vérité est entre les deux, à quel juste milieu devrai-je donc m'arrêter? Problème troublant pour les jeunes écrivains qui tâchent de se rendre un compte exact de leur époque littéraire, et qui ont la belle ambition de laisser des œuvres durables.

Je sais bien ce qu'on dit dans un camp et dans l'autre. M. Taine, qui est avec Stendhal, passe sous silence la question du style et de la composition. Même il semble faire un éloge au romancier de ne pas s'arrêter à ces vains détails de rhétorique. Pour lui, si Stendhal est supérieur, c'est justement parce qu'il n'est pas un rhétoricien. Dans le camp opposé, de grands écrivains, qu'il est inutile de nommer ici, nient radicalement Stendhal, parce qu'il n'a pas la symétrie latine et qu'il se flatte d'employer le style barbare et incolore du Code; et ils ajoutent, avec quelque raison, qu'il n'y a point d'exemple qu'un livre écrit sans rhétorique se soit transmis d'âge en âge à l'admiration des hommes. Tout cela est excellent. Evidemment, c'est d'un esprit supérieur, que de s'affranchir des mots et de voir simplement dans la langue un interprète docile; mais, d'autre part, l'art, ou mieux encore la science de la langue existe, la rhétorique nous a légué des chefs-d'œuvre, et il semble impossible de se passer d'elle.

Voilà donc les deux opinions contraires, entre lesquelles nous sommes tiraillés. Que de fois j'ai détesté mes phrases, pris du dégoût de ce métier d'écrivain, que tout le monde possède aujourd'hui ! J'entendais sonner le creux sous les mots, et j'avais honte des queues d'épithètes inutiles, des panaches plantés au bout des tirades, des procédés qui revenaient sans cesse pour introduire dans l'écriture les sons de la musique, les formes et les couleurs des arts plastiques ! Sans doute, il y a là des curiosités littéraires séduisantes, un raffinement d'art qui me charme encore; mais, il faut bien le dire à la fin, cela n'est ni puissant, ni sain, ni vrai, poussé à l'éréthisme nerveux où nous en sommes venus. Oui, il nous faut de la simplicité dans la langue, si nous voulons en faire l'arme scientifique du siècle. Et pourtant, chaque fois que je me remettais à lire Stendhal, occupé de ces idées, j'étais rebuté presque tout de suite. Je l'acceptais de tête, par théorie, lorsque je ne le lisais pas. Dès que je l'étudiais, je me sentais pris d'un malaise; en un mot, il ne me satisfaisait point. Je voulais bien une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur; je rêvais même le dédain de la rhétorique, les documents humains donnés dans leur nudité sévère. Mais, décidément, Stendhal n'était pas mon homme. Quelque chose me blessait en lui. Je l'admirais dans son principe, et je me refusais, dès qu'il passait à l'application.

Eh bien ! j'ai compris d'où venait mon malaise. Stendhal, ce logicien des idées, n'est pas un logicien de la composition ni du style. C'est là le trou chez lui, le défaut qui le rapetisse. N'est-ce pas surprenant? Voilà un psychologue de premier ordre, qui débrouille avec une lucidité extraordinaire l'écheveau des idées, dans le crâne d'un personnage; il montre l'enchaînement des mouvements de l'âme, il en établit

l'ordre exact, il a pour expliquer chaque état une méthode d'analyse systématique. Et, dès qu'il passe à la composition, dès qu'il doit écrire, toute cette admirable logique s'en va. Il donne ses notes au petit bonheur, il jette ses phrases au caprice de la plume. Plus de méthode, plus de système, plus d'ordre d'aucune sorte; c'est un pêle-mêle, et un pêle-mêle affecté, dont il paraît tirer vanité. Pourtant, il y a une logique pour la composition et le style, qui n'est, en somme, que la logique même des faits et des idées. La logique de tel fait entraîne la logique de l'ordre dans lequel on doit le présenter; la logique de telle idée, chez un personnage, détermine la logique des mots qui doivent l'exprimer. Remarquez qu'il n'est pas du tout question de rhétorique, de style imagé et brillant. Je dis seulement que, dans cet esprit supérieur de Stendhal, il y avait une lacune, ou pis encore, une contradiction. Il reniait sa méthode, dès qu'il passait des idées à la langue.

Je ne puis m'étendre, et ce sont surtout ici des notes jetées. D'ailleurs, il est inutile de prouver le manque de composition logique, dans les romans de Stendhal; ce manque de composition saute aux yeux, surtout dans *la Chartreuse de Parme*. Balzac, si enthousiaste, a très bien senti que le roman n'avait pas de centre; le sujet va au gré des épisodes, et le livre, qui a commencé par une entrée en matière interminable, s'achève brusquement, juste à l'heure où l'auteur vient d'entamer une nouvelle histoire. Quant au style, il court de même tous les casse-cou. Le jugement de Balzac est encore très juste. « Le côté faible de cette œuvre est le style, dit-il, en tant qu'arrangement de mots, car la pensée éminemment française soutient la phrase. » Cet arrangement des mots n'est précisément que la logique du style; et, je le répète, je m'étonne de ne pas la trouver chez Stendhal, qui est un maître pour l'arrangement des idées. Je ne lui reproche pas ses négligences, des *qui*, des *que* à la pelle, des répétitions de termes qui reviennent jusqu'à dix fois dans une page, même des fautes grammaticales usuelles; ce que je lui reproche, c'est la structure illogique de ses phrases et de ses alinéas, c'est ce mépris de toute méthode dans l'art d'écrire, c'est en un mot une forme qui n'est pas pour moi la forme de ses idées. Il est logicien, qu'il écrive en logicien; s'il n'écrit pas en logicien, il m'apporte son système d'idéologue en style lâché, il me cause un malaise, parce qu'il n'est pas complet et que quelque chose grince dans son œuvre.

On parle de Saint-Simon. Mais Saint-Simon est un maître de la langue, dans son incorrection superbe. Son style est un torrent qui roule de l'or, à côté du ruisseau de Stendhal, souvent très clair, mais qui se brise et se trouble à chaque accident du terrain. D'ailleurs, je ne veux pas le juger en poète. Il se pique de n'être pas imagé, de n'avoir pas d'épithètes qui peignent, de ne sacrifier ni à l'éloquence ni à la fantaisie. Prenons-le donc pour ce qu'il veut être. Or, ce qui n'est pas correct n'est pas clair, ce qui manque de logique ne tient plus debout. Faisons bon marché de la rhétorique, mais dans ce cas gardons la logique.

Voilà donc, pour moi, quel serait le rêve: avoir cette belle simplicité que M. Taine célèbre, couper tous nos plumets romantiques, écrire dans une langue sobre, solide, juste; seulement, écrire cette langue en logiciens et en savants de la forme, du moment où nous prétendons être des savants et des logiciens de l'idée. Je ne vois aucune supériorité à patauger dans les mots, lorsqu'on a l'ambition de ne pas patauger dans les idées. Si Stendhal a écrit incorrectement et sans méthode, pour montrer combien il était supérieur, combien un psychologue de sa force se moquait de la langue, il n'est arrivé qu'à ce beau résultat d'être inconséquent et de se diminuer. Mais je crois qu'on aurait tort de voir là le mépris d'un métaphysicien pour la matière; il obéissait à ses facultés, rien de plus. Ce que je veux dire, en somme, à notre jeunesse que les questions littéraires passionnent, c'est que la haine légitime de la rhétorique romantique ne doit jeter personne dans ce style illogique de Stendhal. La vérité n'est pas dans cette réaction. En admettant qu'on puisse se faire un style, il faut chercher à se le faire par la méthode scientifique qui triomphe aujourd'hui. De même qu'un personnage est devenu pour nous un organisme complexe qui fonctionne sous l'influence d'un certain milieu, de même la langue a une structure déterminée par des circonstances humaines et sociales. On a dit avec raison qu'une langue était une philosophie; on peut dire aussi qu'une langue est une science. Ce n'est se montrer ni bon philosophe ni bon savant que de mal écrire. Traitons la forme comme nous traitons nos personnages, par l'analyse logique. Un livre de composition boiteuse et de style incorrect est comme un être estropié. Je rêve un chef-d'œuvre, un roman où l'homme se trouverait tout entier, dans une forme solide et claire, qui en serait le vêtement exact.

Avant de finir, je veux faire une remarque qui me tourmente. D'où vient que les personnages de Stendhal ne s'imposent pas davantage à la mémoire? On dit qu'il a écrit pour les gens supérieurs et que de là vient le peu de popularité des types qu'il a laissés. C'est une raison, mais elle ne suffit pas, car Stendhal est aujourd'hui assez lu pour que le public le connaisse. Or, il est certain que ni Julien Sorel, ni Mosca, ni la Sanseverina, ne sont dans notre intimité, comme par exemple le père Goriot et le père Grandet. Cela vient évidemment, comme je l'ai montré, de ce que les personnages de Stendhal sont beaucoup plus des spéculations intellectuelles que des créations vivantes. Julien Sorel ne laisse aucune idée nette; il est compliqué comme une machine dont on finit par ne plus voir clairement la fonction; sans compter qu'il a l'air le plus souvent de se moquer du monde. Ajoutez qu'il n'apporte pas son atmosphère, qu'il se découpe à angle aigu, ainsi qu'un raisonnement. Le père Goriot, au contraire, se meut dans son air propre, nous le voyons vêtu, marchant, parlant; l'analyse, au lieu de le compliquer, le simplifie; et il est sincère, et il vit pour son compte. Voilà pourquoi il s'impose, pourquoi nous ne l'oublierons plus, après l'avoir rencontré une fois. N'est-il pas singulier que Balzac, si tumultueux et si excessif, soit en somme le génie qui simplifie et qui souffle la vie à ses personnages, tandis que Stendhal, si sec, si clair, n'arrive qu'à compliquer ses

personnages, au point d'en faire de purs phénomènes cérébraux, qui semblent en dehors de l'existence? Cela m'amène à conclure. Stendhal n'a pris que la tête de l'homme, pour y faire des expériences de psychologue. Balzac a pris l'homme tout entier, avec ses organes, avec les milieux naturels et sociaux, et il a complété les expériences du psychologue par celles du physiologiste.

Je termine. Il s'est formé, à la suite de Stendhal et de Balzac, tout un groupe d'étranges admirateurs, qui vont chercher dans les œuvres de ces maîtres les parties fantasmagoriques, les exagérations de système, les enflures du tempérament. Ainsi, de Balzac, ils prendront l'*Histoire des Treize* et *la Femme de trente ans;* ils rêveront du grand monde singulier que le romancier avait créé de toutes pièces, ils voudront être Rastignac ou Rubempré, pour bouleverser la société et goûter des jouissances inconnues. C'est le coup de folie romantique qui a fêlé le talent de M. Barbey d'Aurevilly. Quant à Stendhal, il sera pour eux un alchimiste extraordinaire de la pensée humaine, qui tire des cervelles la quintessence du génie. Julien et Mosca leur apparaîtront comme des puits de profondeur où ils se noieront, et ils aimeront la Sanseverina, pour la séduction de sa naïve perversité. Avec ces dangereux disciples, tout passant devient un homme immense, le sublime court les rues. Ils ne peuvent causer dix minutes avec n'importe qui, sans faire du Balzac et surtout du Stendhal, cherchant sous les mots, manipulant les cervelles, découvrant des abîmes. Ce n'est point ici de la fantaisie; je connais des garçons fort intelligents qui comprennent de la sorte les maîtres du naturalisme moderne. Eh bien! je déclare tout net qu'ils sont dans le cauchemar. Peu m'importe que Balzac ait été le rêveur le plus prodigieux de son temps et que Stendhal ait vécu dans le mirage de la supériorité. Leurs œuvres seules sont en cause, et elles n'ont de bon aujourd'hui que la somme de vérité qu'elles apportent. Le reste peut être d'une étude curieuse, notre admiration ne doit pas y aller, surtout si cette admiration se traduit ensuite en règles d'école. Ce n'est ni comprendre ni aimer Stendhal, que de voir le monde au travers de mademoiselle de la Môle et de prendre Mosca pour un génie extraordinaire. Stendhal est grand toutes les fois que son admirable logique le conduit à un document humain incontestable; mais il n'est plus qu'un précieux de la logique, lorsqu'il torture son personnage pour le singulariser et le rendre supérieur. J'avoue franchement qu'alors je ne puis le suivre; ses allures de mystère diplomatique, son ironie pincée, ces portes qu'il ferme et derrière lesquelles il n'y a souvent qu'un néant laborieux, me donnent sur les nerfs. Il est notre père à tous comme Balzac, il a apporté l'analyse, il a été unique et exquis, mais il a manqué de la bonhomie des romanciers puissants. La vie est plus simple.

GUSTAVE FLAUBERT

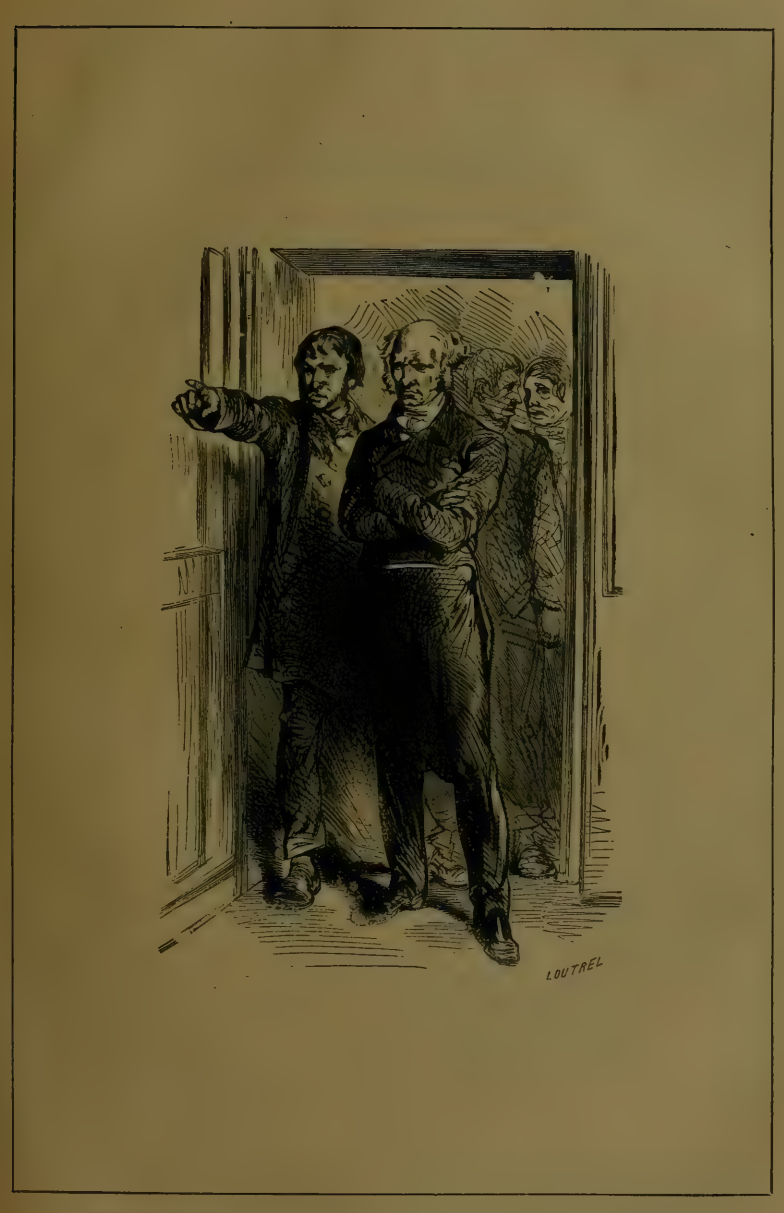
L'ÉCRIVAIN

I

Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles. Certes, les conteurs de premier ordre continuèrent à battre monnaie avec leurs histoires à dormir debout; les écrivains qui se sont taillé une spécialité en amusant les dames, n'abandonnèrent pas leurs récits à l'eau de rose. Mais tous les débutants de quelque avenir reçurent une profonde secousse; et il n'en est pas un aujourd'hui, parmi ceux qui ont grandi, qui ne doive reconnaître tout au moins un initiateur en Gustave Flaubert. Il a, je le répète, porté la hache et la lumière dans la forêt parfois inextricable de Balzac. Il a dit le mot vrai et juste que tout le monde attendait.

Je ne veux faire ici aucune comparaison entre Balzac et Gustave Flaubert. Nous sommes trop près encore, nous n'avons pas le recul nécessaire; puis, les mérites sont trop différents pour qu'un jugement pareil puisse être rendu sans des considérants très compliqués. Mais, tout en évitant de me prononcer autrement, je me trouve forcé de rappeler quels sont les grands traits caractéristiques des œuvres de Balzac, afin de mieux expliquer la nouvelle méthode des romanciers naturalistes.

Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique des développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues: seulement, l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées, de façon à faire de son ouvrage un monument d'art et de science. C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture. Toute invention extraordinaire en est donc bannie. On n'y rencontre plus



Flaubert était inconnu des quatre cinquièmes de Rouen et détesté de l'autre cinquième.

des enfants marqués à leur naissance, puis perdus, pour être retrouvés au dénouement. Il n'y est plus question de meubles à secret, de papiers qui servent, au bon moment, à sauver l'innocence persécutée. Même toute intrigue manque, si simple qu'elle soit. Le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait-divers; et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi. Balzac, dans ses chefs-d'œuvre : *Eugénie Grandet*, *les Parents pauvres*, *le Père Goriot*, a donné ainsi des pages d'une nudité magistrale, où son imagination s'est contentée de créer du vrai. Mais, avant d'en arriver à cet unique souci des peintures exactes, il s'était longtemps perdu dans les inventions les plus singulières, dans la recherche d'une terreur et d'une grandeur fausses; et l'on peut même dire que jamais il ne se débarrassa tout à fait de son amour des aventures extraordinaires, ce qui donne à une bonne moitié de ses œuvres l'air d'un rêve énorme fait tout haut par un homme éveillé.

Où la différence est plus nette à saisir, c'est dans le second caractère du roman naturaliste. Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses. Quand on se soucie peu de la logique, du rapport des choses entre elles, des proportions précises de toutes les parties d'une œuvre, on se trouve bientôt emporté à vouloir faire preuve de force, à donner tout son sang et tous ses muscles au personnage pour lequel on éprouve des tendresses particulières. De là, ces grandes créations, ces types hors nature, debout, et dont les noms restent. Au contraire, les bonshommes se rapetissent et se mettent à leur rang, lorsqu'on éprouve la seule préoccupation d'écrire une œuvre vraie, pondérée, qui soit le procès-verbal fidèle d'une aventure quelconque. Si l'on a l'oreille juste en cette matière, la première page donne le ton des autres pages, une tonalité harmonique s'établit, au-dessus de laquelle il n'est plus permis de s'élever, sans jeter la plus abominable des fausses notes. On a voulu la médiocrité courante de la vie, et il faut y rester. La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, qui cesse d'être un avare, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avarice, la gourmandise, la paillardise elles-mêmes; elle est dans la vérité indiscutable du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place. Ce qui tiraille presque toujours les romans de Balzac, c'est le grossissement de ses héros; il ne croit jamais les faire assez gigantesques; ses poings puissants de créateur ne savent forger que des géants. Dans la formule naturaliste, cette exubérance de l'artiste, ce caprice de composition promenant un personnage d'une grandeur hors nature au milieu de personnages nains, se trouve forcément condamné. Un égal niveau abaissé toutes les têtes, car les occasions sont rares, où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur.

J'insisterai enfin sur un troisième caractère. Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. Il pense que sa propre émotion gênerait celle de ses personnages, que son jugement atténuerait la hautaine leçon des faits. C'est là toute une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman. Il faut se reporter aux romans de Balzac, à sa continuelle intervention dans le récit, à ses réflexions d'auteur qui arrivent à toutes les lignes, aux moralités de toutes sortes qu'il croit devoir tirer de ses œuvres. Il est sans cesse là, à s'expliquer devant les lecteurs. Et je ne parle pas des digressions. Certains de ses romans sont une véritable causerie avec le public, quand on les compare aux romans naturalistes de ces vingt dernières années, d'une composition si sévère et si pondérée.

Balzac est encore pour nous, je le répète, une puissance avec laquelle on ne discute pas. Il s'impose, comme Shakspeare, par un souffle créateur qui a enfanté tout un monde. Ses œuvres, taillées à coups de cognée, à peine dégrossies le plus souvent, offrant le plus étonnant mélange du sublime et du pire, restent quand même l'effort prodigieux du plus vaste cerveau de ce siècle. Mais, sans le diminuer, je puis dire ce que Gustave Flaubert a fait du roman après lui : il l'a assujetti à des règles fixes d'observation, l'a débarrassé de l'enflure fausse des personnages, l'a changé en une œuvre d'art harmonique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre. Telle est l'évolution accomplie par l'auteur de *Madame Bovary*. Après l'épanouissement littéraire, la féconde production de 1830, il a trouvé moyen d'inventer un genre et de jeter les préceptes d'une école. Son rôle a été surtout de parler au nom de la perfection, du style parfait, de la composition parfaite, de l'œuvre parfaite, défiant les âges. Il semble être venu, après ces années de fécondité fiévreuse, après l'effroyable avalanche de livres écrits au jour le jour, pour rappeler les écrivains au purisme de la forme, à la recherche lente du trait définitif, au livre unique où tient toute une vie d'homme.

II

Gustave Flaubert est né à Rouen. C'est un Normand à larges épaules. Il y a chez lui de l'enfant et du géant. Il vit dans une solitude presque complète, passant quelques mois de

l'hiver à Paris, travaillant le reste du temps dans une propriété qu'il possède près de Rouen, au bord de la Seine. Je me reproche même les quelques détails intimes que je donne ici. Gustave Flaubert est tout entier dans ses livres; il est inutile de le chercher ailleurs. Il n'a pas de passion, ni collectionneur, ni chasseur, ni pêcheur. Il fait ses livres, et rien de plus. Il est entré dans la littérature, comme autrefois on entrait dans un ordre, pour y goûter toutes ses joies et y mourir. C'est ainsi qu'il s'est cloîtré, mettant dix années à écrire un volume, le vivant pendant tous les heures du jour, ramenant tout à ce livre, respirant, mangeant et buvant par ce livre. Je ne connais pas un homme qui mérite mieux le titre d'écrivain; celui-là a donné son existence entière à son art.

Il faut donc, je l'ai dit, le chercher uniquement dans ses œuvres. L'homme, qui vit en bourgeois, ne fournirait aucune note, aucune explication intéressante. Les grands travailleurs ont fait de nos jours leur existence la plus plate et la plus simple possible, afin de régler leurs journées et de les consacrer au travail du matin au soir, tout comme des commerçants méthodiques. Le travail à heures réglées est la première condition des besognes de longue haleine, menées fortement jusqu'au bout.

Gustave Flaubert a le travail d'un bénédictin. Il ne procède que sur des notes précises, dont il a pu vérifier lui-même l'exactitude. S'il s'agit d'une recherche dans des ouvrages spéciaux, il se condamnera à fréquenter pendant des semaines les bibliothèques, jusqu'à ce qu'il ait trouvé le renseignement désiré. Pour écrire, par exemple, dix pages, l'épisode d'un roman où il mettra en scène des personnages s'occupant d'agriculture, il ne reculera pas devant l'ennui de lire vingt, trente volumes traitant de la matière; et il ira en outre interroger des hommes compétents, il poussera les choses jusqu'à visiter des champs en culture, pour n'aborder son épisode qu'en entière connaissance de cause. S'il s'agit d'une description, il se rendra sur les lieux, il y vivra. Ainsi, pour le premier chapitre de *l'Education sentimentale*, qui a, comme cadre, le voyage d'un bateau à vapeur remontant la Seine de Paris à Montereau, il a suivi le fleuve en cabriolet tout du long, le trajet ne se faisant plus en bateau à vapeur depuis longtemps. Même, lorsqu'il choisit, pour placer une scène, un horizon imaginaire, il se met en quête de cet horizon tel qu'il l'a souhaité, et n'est satisfait que lorsqu'il a découvert un coin de pays lui donnant à peu près l'impression rêvée. Et, à chaque détail, c'est ainsi un souci continu du réel. Il consulte les gravures, les journaux du temps, les livres, les hommes, les choses. Chaque page, pour les costumes, les événements historiques, les questions techniques, le décor, lui coûte des journées d'études. Un livre lui fait remuer un monde. Dans *Madame Bovary* il a mis les observations de sa jeunesse, le coin de Normandie et les hommes qu'il a vus pendant ses trente premières années. Quand il a écrit *l'Education sentimentale*, il a fouillé vingt ans de notre histoire politique et morale, il a résumé les matériaux énormes fournis par toute une génération d'hommes. Enfin, pour *Salammbô* et *la Tentation de saint Antoine*, la besogne a été encore plus considérable : il a voyagé en Afrique et en Orient, il s'est condamné à étudier minutieusement l'antiquité, à secouer la poussière de plusieurs siècles.

Cette conscience est un des traits caractéristiques du talent de Gustave Flaubert. Il semble ne vouloir rien devoir à son imagination. Il ne travaille que sur l'objet qui pose devant lui. Quand il écrit, il ne sacrifie pas un mot à la hâte du moment; il veut de toutes parts se sentir appuyé, poser les pieds sur un terrain qu'il connaît à fond, s'avancer en maître au milieu d'un pays conquis. Et cette probité littéraire vient de ce désir ardent de perfection, qui est en somme toute sa personnalité. Il refuse une seule erreur, si légère qu'elle soit. Il a besoin de se dire que son œuvre est juste, complète, définitive. Une tache le rendrait très malheureux, le poursuivrait d'un remords, comme s'il avait commis une mauvaise action. Il n'est parfaitement tranquille que lorsqu'il est convaincu de la vérité exacte de tous les détails contenus dans son ouvrage. C'est là une certitude, une perfection, dans laquelle il se repose. En toutes choses, il entend dire le dernier mot.

On comprend les lenteurs fatales d'un pareil procédé. Cela explique comment, en étant un gros travailleur, Gustave Flaubert n'a produit que quatre œuvres, qui ont paru à de longs intervalles : *Madame Bovary*, en 1856; *Salammbô*, en 1863; *l'Education sentimentale*, en 1869; *la Tentation de saint Antoine*, en 1874. Il a travaillé à ce dernier ouvrage pendant vingt ans, l'abandonnant, le reprenant, n'arrivant pas à se satisfaire, poussant la conscience jusqu'à refaire quatre et cinq fois des passages entiers.

Quant à son travail de style, il est également laborieux. J'hésite toujours à me pencher sur l'épaule d'un écrivain pour surprendre son enfantement. Pourtant, il y a des révélations instructives, qui sont du domaine de l'histoire littéraire. Gustave Flaubert, avant d'écrire le premier mot d'un livre, a, en notes classées et étiquetées, la valeur de cinq ou six volumes. Souvent toute une page de renseignements ne lui donne qu'une ligne. Il travaille sur un plan mûrement étudié et arrêté dans toutes ses parties, d'une façon très détaillée. Quant au reste, à la méthode même de rédaction, je crois qu'il rédige d'un trait, et relativement assez vite, un certain nombre de pages, un morceau complet; puis, il revient sur les mots laissés en blanc, sur les phrases peu heureuses; et c'est alors qu'il s'attarde aux négligences les plus légères, s'entêtant sur certains tours, s'appliquant à chercher l'expression qui fuit. Le premier jet n'est ainsi qu'une sorte de brouillon, sur lequel il travaille ensuite pendant des semaines. Il veut que la page sorte de ses mains, ainsi qu'une page de marbre, gravée à jamais, d'une pureté absolue, se tenant debout d'elle-même devant les siècles. C'est là le rêve, le tourment, le besoin qui lui fait discuter longuement chaque virgule, qui, durant des mois, l'occupe d'un terme impropre, jusqu'à ce qu'il ait la joie victorieuse de le remplacer par le mot juste.

J'arrive au style de Gustave Flaubert. Il est un des plus châtiés que je connaisse; non que l'auteur ait le moins du monde l'allure classique, figée dans une correction grammaticalement étroite; mais il soigne, je l'ai dit, jusqu'aux

virgules, il met des journées, s'il le faut, sur une page pour l'obtenir telle qu'il l'a rêvée. Il poursuit les mots répétés jusqu'à trente et quarante lignes de distance. Il se donne un mal infini pour éviter les consonnances fâcheuses, les redoublements de syllabe offrant quelque dureté. Surtout, il proscrit les rimes, les retours de fin de phrase apportant le même son ; rien ne lui semble gâter autant un morceau de style. Je lui ai souvent entendu dire qu'une page de belle prose était deux fois plus difficile à écrire qu'une page de beaux vers. La prose a, par elle-même, une mollesse de contours, une fluidité qui la rend très pénible à couler dans un moule solide. Lui, la voudrait dure comme du bronze, éclatante comme de l'or. Avec Gustave Flaubert, nous revenons toujours à une idée d'immortalité, à l'ambition puissante de faire éternel. Et, seul, il peut s'aventurer dans cette lutte corps à corps avec une langue souple qui menace toujours de couler entre ses doigts. Je connais des jeunes gens qui, poussant cette recherche de la prose marmoréenne jusqu'à la monomanie, en sont arrivés à avoir peur de la langue. Les mots les effraient, ils ne savent plus lesquels employer, et ils reculent devant toutes les expressions ; ils se font des poétiques étranges qui excluent ceci et cela ; ils sont d'une sévérité outrée sur certaines tournures, sans s'apercevoir qu'ils tombent, d'autre part, dans les négligences les plus regrettables. Cette tension continue de l'esprit, cette surveillance sévère sur tous les écarts de la plume, finissent, chez les esprits étroits, par stériliser la production et arrêter l'essor de la personnalité. Gustave Flaubert, qui, en cela, est un modèle bien dangereux à suivre, y a gagné sa haute attitude d'écrivain impeccable. Son rêve a dû être certainement de n'écrire qu'un livre dans sa vie : il l'aurait sans cesse refait, sans cesse amélioré ; il ne se serait décidé à le livrer au public qu'à son heure dernière, lorsque, la plume tombant de ses doigts, il n'aurait plus eu de force de le refaire. Il le répète parfois, un homme n'a qu'un livre en lui.

La qualité maîtresse de Gustave Flaubert, avec un pareil travail, est naturellement la sobriété. Tous ses efforts tendent à faire court et à faire complet. Dans un paysage, il se contentera d'indiquer la ligne et la couleur principales ; mais il voudra que cette ligne dessine, que cette couleur peigne le paysage en entier. De même pour ses personnages, il les plante debout d'un mot, d'un geste. Plus il est allé, et plus il a tendu à algébriser en quelque sorte ses formules littéraires. Il tâche d'escamoter les actions secondaires, va d'un bout à l'autre d'un livre sans revenir sur lui-même. En outre, comme il se désintéresse, n'intervient jamais personnellement, se défend de laisser percer son émotion, il veille à ce que son style marche toujours d'un pas rythmique, sans une secousse, aussi clair partout qu'une glace, réfléchissant avec netteté sa pensée. Cette comparaison d'une glace est fort juste, car son ambition est à coup sûr de trouver une forme de cristal, montrant derrière elle les êtres et les choses, tels que son esprit les a conçus. Ajoutez que Gustave Flaubert n'a pas que ce souhait de clarté. Il veut le souffle. Il a ce vent puissant qui va du premier mot d'une œuvre au dernier, en faisant entendre, sous chaque ligne, le ronflement superbe des grands styles. La forme limpide, sèche et cassante du dix-huitième siècle n'est point du tout son affaire. Avec la clarté, il a le besoin impérieux de la couleur, et du mouvement, et de la vie. Nous touchons ici à la personnalité du romancier, au secret même de son talent et de la formule nouvelle qu'il a apportée.

Gustave Flaubert est né en pleine période romantique. Il avait quinze ans au moment des grands succès de Victor Hugo. Toute sa jeunesse a été enthousiasmée par l'éclat de la pléiade de 1830. Et il a gardé au front comme une flamme lyrique de l'âge de poésie qu'il a traversé. Même il doit avoir dans ses tiroirs, s'il les a conservés, des vers nombreux où il est sans doute difficile de reconnaître le prosateur exact et minutieux de *l'Education sentimentale.* Plus tard, à cette heure où l'on regarde en soi et autour de soi, il a compris quelle était son originalité, il est devenu un grand romancier, un peintre implacable de la bêtise et de la vilenie humaines. Mais la dualité est testée en lui. Le lyrique n'est pas mort ; il est demeuré au contraire tout-puissant, vivant côte à côte avec le romancier, réclamant parfois ses droits, assez sage cependant pour savoir parler à ses heures. C'est de cette double nature, de ce besoin d'ardente poésie et de froide observation, qu'a jailli le talent original de Gustave Flaubert. Je le caractériserai en le définissant : un poète qui a le sang-froid de voir juste.

Il faudrait descendre plus avant encore dans le mécanisme de ce tempérament. Gustave Flaubert n'a qu'une haine, la haine de la sottise ; mais c'est une haine solide. Il écrit certainement ses romans pour la satisfaire. Les imbéciles sont pour lui des ennemis personnels qu'il cherche à confondre. Chacun de ses livres conclut à l'avortement humain. C'est tout au plus si, parfois, il se montre doux pour une femme ; il aime la femme, il la met à part avec une sorte de tendresse paternelle. Quand il braque sa loupe sur un personnage, il ne néglige pas une verrue, il fouille les plus petites plaies, s'arrête aux infirmités entrevues. Pendant des années, il se condamne à voir ainsi le laid de tout près, à vivre avec lui, pour le seul plaisir de le peindre et de le bafouer, de l'étaler en moquerie aux yeux de tous. Et, malgré sa vengeance satisfaite, malgré la joie qu'il goûte à clouer le laid et le bête dans ses œuvres, c'est parfois là une abominable corvée, bien lourde à ses épaules ; car le lyrique qui est en lui, l'autre lui-même, pleure de dégoût et de tristesse, d'être ainsi traîné, les ailes coupées, dans la boue de la vie, au milieu d'une foule de bourgeois stupides et ahuris. Quand l'auteur écrit *Madame Bovary* ou *l'Education sentimentale*, le lyrique se désole de la petitesse des personnages, de la difficulté qu'il y a à faire grand avec ces bonshommes ridicules ; et il se contente de glisser çà et là un mot de flamme, une phrase qui s'envole largement. Puis, d'autres fois, à certaines heures fatales, le romancier naturaliste consent à passer au second plan. Alors, ce sont des échappées splendides vers les pays de la lumière et de la poésie. L'auteur écrit *Salammbô* ou *la Tentation de saint Antoine;* il est en pleine antiquité, en pleine archéologie d'art, loin du monde moderne, de nos vêtements étroits,

de nos chemins de fer et de notre ciel gris, qu'il abomine. Ses mains remuent des étoffes de pourpre et des colliers d'or. Il n'a plus peur de faire trop grand, il ne surveille plus sa phrase, de crainte qu'elle ne mette dans la bouche d'un pharmacien de village les images colorées d'un poète oriental. Pourtant, à côté du lyrique, le romancier naturaliste reste debout, et c'est lui qui tient la bride, qui exige la vérité, même derrière l'éblouissement.

On comprend, dès lors, l'originalité du style de Gustave Flaubert, si sobre et si éclatant. Il est fait d'images justes et d'images superbes. C'est de la vérité habillée par un poète. Avec lui, on marche toujours sur un terrain solide, on se sent sur la terre; mais on marche largement, sur un rythme d'une beauté parfaite. Quand il descend à la familiarité la plus vulgaire, par besoin d'exactitude, il garde je ne sais quelle noblesse qui met de la perfection dans les négligences voulues. Toujours, en le suivant au milieu de plates aventures, on sent un écrivain et un poète à côté de soi; c'est, à la fin d'un alinéa, au milieu d'une page, une phrase, un seul mot quelquefois, qui jette une lueur, donne brusquement le frisson du grand. Et, d'ailleurs, rien n'est laid dans cette continuelle peinture de la laideur humaine. On peut aller jusqu'au ruisseau, le tableau aura toujours la beauté de la facture. Il suffit qu'un grand artiste ait voulu cela. J'ai dit que Gustave Flaubert avait porté la cognée dans la forêt souvent inextricable de Balzac, pour y tailler une large avenue où l'on pût voir clair. J'ajouterai qu'il a résumé dans sa formule les deux génies de 1830, l'analyse exacte de Balzac et l'éclat de style de Victor Hugo.

III

Je passe aux œuvres de Gustave Flaubert, et je les groupe naturellement deux par deux : *Madame Bovary* et *l'Education sentimentale*, *Salammbô* et *la Tentation de saint Antoine*, sans m'arrêter à l'ordre de publication.

Je l'ai dit, la publication de *Madame Bovary* fut un événement considérable. Le sujet du livre pourtant, l'intrigue, était des moins romanesques. Il tient aisément en trente lignes. Charles Bovary, un médecin de campagne médiocre, après un premier mariage, épouse une fille de fermier, Emma, qui a reçu une instruction au-dessus de sa classe; elle est une dame, joue du piano, lit des romans. Le ménage vient vivre à Yonville, bourg à quelques kilomètres de Rouen. Là, madame Bovary est prise du terrible ennui des femmes déclassées. Elle voit quel pauvre homme est son mari, elle meurt de la vie grise de province, elle a des aspirations vagues, extraordinaires. Naturellement, l'adultère est au bout. Cependant, elle lutte; elle aime d'abord un jeune homme, Léon Dupuis, le clerc du notaire d'Yonville; elle l'aime discrètement, sans songer seulement à la faute. Et ce n'est que plus tard, lorsque Léon est parti, qu'elle se livre brusquement à un autre homme, Rodolphe Boulanger, un propriétaire des environs. Alors, elle est comme folle; elle est toute glorieuse et vengée; elle devient si exigeante, si embarrassante, rêvant une fuite avec son amant, des aventures, des amours éternelles, que Rodolphe, terrifié dans son égoïsme, la plante là. Sa chute est immense; elle se traîne, se pose en martyre de ses tendresses, tâte inutilement de la religion, jusqu'au jour où elle retrouve Léon à Rouen. Celui-ci, fatalement, prend la place de Rodolphe, et l'adultère recommence, plus âpre, tout allumé d'une nouvelle sensualité. Cela va ainsi tant que Léon, à son tour, n'est pas effrayé et satisfait. Mais Emma a fait des dettes; quand elle est abandonnée par son amant, par tout le monde, elle prend une poignée d'arsenic dans le bocal d'un pharmacien, mange à même. Son pauvre homme de mari la pleure. Plus tard, il apprend ses désordres, et il la pleure toujours. Un matin, il rencontre Rodolphe, va boire une bouteille de bière avec lui et lui dit : « Je ne vous en veux pas. »

Et c'est tout. Cela, dans un journal, donnerait dix lignes de faits-divers. Mais il faut lire l'œuvre toute palpitante de vie. Il y a des morceaux célèbres, des morceaux qui sont devenus classiques : le mariage d'Emma et de Charles, la scène des comices agricoles, pendant lesquels Rodolphe fait sa cour à la jeune femme, la mort et l'enterrement de madame Bovary, d'une si terrible vérité. Toute l'œuvre, d'ailleurs, jusqu'aux moindres incidents, a un intérêt poignant, un intérêt nouveau, inconnu jusqu'à ce livre, l'intérêt du réel, du drame coudoyé tous les jours. Cela vous prend aux entrailles avec une puissance invincible, comme un spectacle vu, une action qui se passe matériellement sous vos yeux. Les faits, vous y avez assisté vingt fois; les personnages, ils sont dans vos connaissances. Vous êtes chez vous, dans cette œuvre, et tout ce qui s'y passe est une dépendance même du milieu qui vous entoure. De là, l'émotion profonde. Il faut ajouter l'art prodigieux de l'écrivain. Partout, le ton est d'une justesse absolue. C'est une mise en scène continuelle de l'action, telle qu'elle doit se passer, sans écart d'imagination, sans invention d'aucune sorte. Le mouvement, la couleur, arrivent à faire illusion. L'écrivain accomplit ce prodige : disparaître complètement, et pourtant faire partout sentir son grand art.

Le personnage de madame Bovary, le type vu certainement et copié par Gustave Flaubert, est passé dans ce monde particulier où s'agitent les grandes figures de création humaine. On dit : « C'est une Bovary », comme on a dû commencer à dire, au dix-septième siècle : « C'est un Tartufe. » Cela vient de ce que madame Bovary, si individuelle pourtant, vivant si ardemment de sa vie propre, est un type général. On la trouve partout en France, dans toutes les classes, dans tous les milieux. Elle est la femme déclassée, mécontente de son sort, gâtée par une sentimentalité vague, sortie de son rôle de mère et d'épouse. Elle est encore la femme promise forcément à l'adultère. Enfin, elle est l'adultère lui-même, la faute d'abord timide, poétique, puis triomphante, grossissante. Gustave Flaubert s'est appliqué à ne pas oublier un trait de cette figure; il la prend dès l'enfance, étudie ses premières sensualités, montre ses fiertés tournant contre elle; et que de circonstances atténuantes, en somme! comme on sent que l'auteur

explique et pardonne ! Tout le monde, autour d'Emma, est aussi coupable qu'elle. Elle meurt de la bêtise environnante. Dans la réalité seulement, le drame ne vient pas toujours dénouer ces sortes d'histoires; l'adultère, le plus souvent, meurt dans son lit, de sa mort paisible et naturelle.

Le personnage de Charles est peut-être d'une exécution plus étonnante encore. Il faut être du métier pour savoir quelle difficulté il y a à camper debout, en pleine lumière, un héros imbécile. La nullité, par elle-même, reste grise, neutre, sans accent aucun. Or, ce pauvre homme, Charles, a un relief incroyable. Il emplit le livre de sa médiocrité; on le voit à chaque page pauvre médecin, pauvre mari, pauvre et malencontreux en toutes choses. Et cela, sans aucune exagération grotesque. Il reste très vrai et à son plan. Même il est sympathique, ce malheureux. On arrive, pour lui, à de la pitié et à de la tendresse. Il n'est que bête, tandis que les deux amants d'Emma, Rodolphe et Léon, sont d'une vérité d'égoïsme effroyable. Nous sommes loin, avec eux, des amoureux de l'école idéaliste. Voilà l'amour, tel que l'auteur l'a vu, voilà de la jeunesse, du désir, de l'occasion, de tout ce qui fait l'adultère neuf fois sur dix. Combien d'hommes, s'ils étaient francs, avoueraient qu'ils ont eu dans leur vie une ou deux Emma? Tout, dans ces deux liaisons qui se suivent, est plat et superbe; c'est un document humain d'une vérité universelle, une page arrachée de l'histoire de notre société. Ce Rodolphe, ce Léon, c'est l'homme, la moyenne de l'homme, si l'on veut. Notre nouvelle école littéraire, lasse des héros et de leurs mensonges, s'est aperçue qu'elle n'avait qu'à se baisser, à déshabiller le premier passant venu, pour faire du terrible et du grand. Je ne connais rien de plus terrible, rien de plus grand, je le déclare, que Rodolphe délibérant s'il couchera ou non avec Emma, puis la plantant là, un jour de satiété; ou encore que Léon, l'amoureux timide des premiers chapitres, héritant de l'autre, se gorgeant de volupté, jusqu'au jour où la peur de gâter son avenir et une demande d'argent font de lui un homme sérieux. De même, quel mot épouvantable et attendrissant, ce mot de Bovary à Rodolphe, après la mort de sa femme : « Je ne vous en veux pas ! » C'est tout le pauvre homme. Il n'existe pas, dans notre littérature, un mot d'une profondeur pareille, ouvrant sur les lâchetés et les tendresses du cœur humain un tel abîme. L'acceptation franche des faits tels qu'ils se passent, et le relief exact donné à chaque détail, voilà le secret du charme puissant de cette œuvre, bien autrement poignante que toutes les fictions imaginables.

Je n'ai malheureusement que peu de place à donner à chaque roman. Je reste forcément incomplet. De tels livres sont des mondes. Il y a, dans *Madame Bovary*, une série de personnages secondaires inoubliables : un curé de village qui résume les vulgarités du prêtre s'endormant dans le métier du sacerdoce; des maniaques de province, menant des existences de mollusques; une société extraordinaire, curieuse à étudier comme une famille de cloportes et de cancrelats. Mais la figure qui se détache surtout est celle du pharmacien Homais, une incarnation de notre Joseph Prudhomme. Homais est l'importance provinciale, la science de canton, la bêtise satisfaite de tout un pays. Avec cela, progressiste, libre-penseur, ennemi des jésuites, Il donne à ses enfants des noms célèbres, Napoléon et Athalie. Il a publié une brochure : *Du cidre, de sa fabrication et ses effets, suivi de quelques réflexions nouvelles à ce sujet.* Il écrit dans le *Fanal de Rouen*. Le type est complet, à ce point que le nom d'Homais passe dans la langue; il caractérise une certaine classe de sots. Je ne puis, pour ma part, entrer dans une pharmacie de village, sans chercher derrière le comptoir le majestueux M. Homais, en pantoufles, en bonnet grec, manipulant ses drogues avec la gravité complaisante d'un homme qui en sait les noms en latin ou en grec.

Dans le gros public, un incident donna à *Madame Bovary* un retentissement extraordinaire. Le parquet s'avisa de poursuivre l'auteur sous l'inculpation d'outrage à la morale publique et à la religion. On était alors dans la grande pruderie des premières années de l'Empire. Il me faut absolument dire un mot de ce procès, qui appartient à notre histoire littéraire. Le bruit des débats a empli les journaux; et Gustave Flaubert est sorti de cette épreuve acclamé, populaire, reconnu comme chef d'école. Voilà un des beaux coups de la justice. Le réquisitoire de l'avocat impérial, M. Ernest Pinard, est un document fort curieux. Gustave Flaubert l'a publié dans la dernière édition de son roman, et il est difficile aujourd'hui de le lire sans une profonde surprise. Un chef-d'œuvre de notre langue y est traité comme une mauvaise action; l'avocat impérial en fait une critique bouffonne et lamentable, attaquant les pages les plus belles, pataugeant dans l'art en magistrat ahuri, émettant en littérature des idées violentes qu'il aurait dû garder pour les cas de vol et d'assassinat. Rien n'est plus désastreux qu'un homme grave, croyant avoir la mission d'accourir au secours des bonnes mœurs, que personne ne songe à menacer. M. Ernest Pinard, qui plus tard a joué un rôle politique assez pauvre, s'est rendu là ridicule à jamais. La postérité ne saura de lui qu'une chose, c'est qu'il a tenté de supprimer de notre littérature une des œuvres maîtresses de ce siècle. Gustave Flaubert, après une superbe plaidoirie de Me Senard, fut acquitté. L'art sortait triomphant de cette agression Mais, tout en acquittant, la sixième chambre du tribunal correctionnel de Paris crut devoir donner son opinion sur le naturalisme et le roman moderne. Voici un des considérants du jugement : « Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts, les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre; qu'un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon, et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuels outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs... » Voilà donc le réalisme condamné par une chambre correctionnelle. Dieu merci! toute notre génération d'écrivains a passé outre. On

s'est avancé toujours plus avant dans la recherche du vrai, l'analyse de l'homme, la peinture des passions. Les sentences d'un tribunal n'arrêtent pas la marche de la pensée.

Je me suis attardé à *Madame Bovary*, je donnerai moins de place à *l'Education sentimentale*. Dans ce second roman, Gustave Flaubert élargissait son cadre. L'œuvre n'était plus seulement la vie d'une femme et ne tenait plus dans un coin de la Normandie. L'auteur peignait toute une génération et embrassait une période historique de douze années, de 1840 à 1852. Pour cadre, il prenait l'agonie lente et inquiète de la monarchie de Juillet, l'existence fiévreuse de la République de 1848, que coupaient les coups de feu de février, de juin et de décembre. Dans ce décor, il mettait les personnages qu'il avait coudoyés pendant sa jeunesse, les personnages du temps eux-mêmes, toute une foule, allant, venant, vivant de la vie de l'époque. L'ouvrage est le seul roman vraiment historique que je connaisse, le seul véridique, exact, complet, où la résurrection des heures mortes soit absolue, sans aucune ficelle de métier.

Pour qui connaît le soin que Gustave Flaubert donne à l'étude des moindres détails, une pareille tentative était colossale. Mais le plan du livre lui-même rendait la besogne plus difficile encore. Gustave Flaubert refusait toute affabulation romanesque et centrale. Il voulait la vie au jour le jour, telle qu'elle se présente, avec sa suite continue de petits accidents vulgaires, qui finissent par en faire un drame compliqué et redoutable. Pas d'épisodes préparés de longue main, mais l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements, les personnages se rencontrant, puis se perdant et se rencontrant de nouveau, jusqu'à ce qu'ils aient dit leur dernier mot : rien que des figures de passants se bousculant sur un trottoir. C'était là une des conceptions les plus originales, les plus audacieuses, les plus difficiles à réaliser qu'ait tentées notre littérature, à laquelle la hardiesse ne manque pourtant pas. Et Gustave Flaubert a mené son projet largement jusqu'au bout, avec cette unité magistrale, cette volonté dans l'exécution, qui font sa force.

Ce n'est pas tout. La plus grande difficulté qu'offrait *l'Education sentimentale* venait du choix des personnages. Gustave Flaubert a voulu y peindre ce qu'il a eu sous les yeux, dans les années dont il parle, le continuel avortement humain, le recommencement sans fin de la bêtise. Le vrai titre du livre était : *les Fruits secs*. Tous ses personnages s'agitent dans le vide, tournent comme des girouettes, lâchent la proie pour l'ombre, s'amoindrissent à chaque nouvelle aventure, marchent au néant : sanglante satire au fond, peinture terrible d'une société effarée, dévoyée, vivant au jour le jour; livre formidable où la platitude est épique, où l'humanité prend une importance de fourmilière, ou le laid, le gris, le petit, trônent et s'étalent. C'est un temple de marbre magnifique élevé à l'impuissance. De tous les ouvrages de Gustave Flaubert celui-là est certainement le plus personnel, le plus vastement conçu, celui qui lui a donné le plus de peine et qui restera de longtemps le moins compris.

L'analyse de *l'Education sentimentale* est impossible. Il faudrait suivre l'action page à page; il n'y a là que des faits et des figures. Pourtant, je puis expliquer en quelques lignes ce qui a donné à l'auteur l'idée du titre, fâcheux du reste. Son héros, — si héros il y a, — un jeune homme, Frédéric Moreau, est une nature indécise et faible, qui se découvre de gros appétits, sans avoir une volonté assez forte pour les satisfaire. Quatre femmes travaillent à son éducation sentimentale : une femme honnête qu'il va justement choisir mariée pour perdre à ses pieds les premières énergies de sa vie; une fille, qui n'arrive pas à le contenter, dans l'alcôve de laquelle il laisse sa virilité; une grande dame, un rêve de vanité, dont il se réveille avec dégoût et mépris; une provinciale, une petite sauvage précoce, la fantaisie du livre, qu'un de ses amis lui prend presque dans les bras. Et quand les quatre amours, le vrai, le sensuel, le vaniteux, l'instinctif, ont essayé vainement de faire de lui un homme, il se trouve un soir, vieilli, assis au coin du feu avec son camarade d'enfance Deslauriers. Celui-ci a ambitionné le pouvoir, sans plus le conquérir que Frédéric n'a conquis une tendresse heureuse. Alors, tous deux, pleurant leur jeunesse envolée, se souviennent, comme du meilleur de leurs jours, d'une après-midi de printemps, où, partis ensemble pour voir des filles, ils n'ont point osé passer le seuil de la porte. Le regret du désir et des pudeurs de la seizième année, telle est la conclusion de cette éducation de l'amour.

Il m'est à peine permis, dans la foule des personnages, d'indiquer quelques silhouettes : Arnoux, le faiseur de l'époque, successivement marchand de tableaux, fabricant de faïence, vendeur d'objets de sainteté, un Provençal blond, menteur, charmant, trompant sa femme avec attendrissement, glissant à la ruine au milieu des projets de spéculation les plus ingénieux; M. Dambreuse, un grand propriétaire, un banquier et un homme politique, qui résume en lui toutes les habiletés et toutes les lâchetés de l'argent; Martinon, le triomphe de l'imbécillité, la nullité gourmée et blafarde, le futur sénateur peu scrupuleux qui couche avec les tantes pour épouser les nièces; Régimbart, l'homme politique en chambre, une figure grotesque et inquiétante du monsieur en gros paletot, sorti on ne sait d'où, se promenant dans les mêmes cafés aux mêmes heures, traînant une mauvaise humeur taciturne, ayant acquis une réputation d'homme profond et très fort par les trois ou quatre phrases uniques qu'il prononce parfois sur la situation du pays. Je suis forcé de me borner. Et que de scènes, que de tableaux achevés, peignant un âge, avec son art, sa politique, ses mœurs, ses plaisirs, ses hontes ! Il y a des soirées dans le grand monde et dans le demi-monde, des déjeuners d'amis, un duel, une promenade aux courses, un club de 1848, les barricades, la lutte dans les rues, la prise des Tuileries, un adorable épisode d'amour dans la forêt de Fontainebleau, des intérieurs bourgeois d'une finesse exquise, toute la vie d'un peuple.

C'est dans *l'Education sentimentale* que Gustave Flaubert, jusqu'à présent, a affirmé avec le plus de parti pris la formule littéraire qu'il apporte. La négation du romanesque dans l'in-

trigue, le rapetissement des héros à la taille humaine, les proportions justes observées dans les moindes détails, toute son originalité y atteint un degré extrême d'énergie. Je suis certain que cette œuvre est celle qui lui a coûté le plus grand effort, car jamais il ne s'est enfoncé plus avant dans l'étude de la laide humanité, et jamais le lyrique qui est en lui n'a dû se lamenter et pleurer plus amèrement. Dans ce long ouvrage, le plus long qu'il ait écrit, il n'y a pas un abandon d'une page. Il va imperturbablement son chemin, quel que soit l'ennui de la tâche, ne procédant pas, comme Balzac, par morceaux d'analyse raisonnée, où l'auteur peut encore se soulager, mais par récits toujours dramatisés, toujours mis en scène. Il a été certainement aussi impitoyable pour lui que pour le monde imbécile qu'il a peint.

IV

J'aborde maintenant *Salammbô* et *la Tentation de saint Antoine*, les deux coups d'aile de Gustave Flaubert au-dessus des laideurs du monde bourgeois, l'échappée splendide du lyrique, du coloriste ardent, heureux enfin d'être dans son véritable pays de lumière, de parfum, d'étoffes éclatantes. Gustave Flaubert est un Oriental dépaysé. On le sent soulagé, respirant librement, dès qu'il peut faire puissant et libre, sans mentir. Les œuvres chères à son cœur, celles qu'il a dû écrire sans fatigue, malgré les immenses recherches qu'elles lui ont coûté, sont à coup sûr *Salammbô* et *la Tentation de saint Antoine*.

Dans une lettre qu'il a écrite à Sainte-Beuve, il donne une indication précieuse, au sujet du premier de ces ouvrages. « J'ai voulu fixer un mirage, dit-il, en appliquant à l'antiquité les procédés du roman moderne. » La marche de l'œuvre, en effet, comme dans *Madame Bovary*, consiste en une série de tableaux, des épisodes où les personnages se peignent eux-mêmes par leur paroles et leurs actions. Seulement, l'étude du milieu déborde davantage, le drame se rétrécit un peu au milieu de la magnificence du cadre, les descriptions s'étalent et laissent moins de place à l'analyse. C'est toujours de l'humanité étudiée jusqu'aux entrailles, mais un coin d'humanité étrange, s'agitant dans une civilisation dont la peinture devait fatalement tenter un peintre tel que Gustave Flaubert.

Il n'y a pas, dans notre littérature, un début comparable au premier chapitre de *Salammbô*. C'est un éblouissement. Les Mercenaires célèbrent par un festin, dans les jardins d'Hamilcar, le jour anniversaire de la bataille d'Eryx. La rudesse et la gloutonnerie des soldats, l'éclat de la table, les mets étranges, le décor du jardin, avec le palais de marbre au fond, élevant ses quatre étages de terrasses, prennent une splendeur extraordinaire dans ce style puissant et coloré, dont chaque mot a la justesse de ton voulue. C'est là que Salammbô apparaît, descendant l'escalier du palais, venant pleurer les poissons sacrés que les Mercenaires ont tués dans les viviers. C'est là aussi que commence la rivalité jalouse du Libyen Mâtho et du chef numide Narr'Havas, tous deux fous d'amour pour la fille d'Hamilcar.

Carthage, affaiblie, a peur des Mercenaires qui l'ont aidée dans les dernières guerres; elle ne peut les payer et ne sait comment se débarrasser d'eux. Hamilcar, leur chef, a disparu. Après le festin qui ouvre le livre, Carthage les envoie à Sicca, fermant ses portes sur eux. Et c'est alors que Spendius, un esclave grec que Mâtho a délivré, jette les Mercenaires contre la ville, par vengeance. Il sert en même temps la passion du Libyen, que Salammbô a rendu fou; il le fait rentrer dans Carthage, en suivant le canal d'un aqueduc, puis le pousse à voler le manteau sacré de Tanit, le zaïmph qui rend invincible. Mâtho, enveloppé dans le zaïmph, revoit Salammbô; elle le repousse, le maudit, et il traverse la ville couvert du voile, protégé par lui, au milieu des habitants qui regardent s'en aller leur fortune. Les Mercenaires battent le suffète Hannon, la République va périr, lorsque Hamilcar reparaît. Il gagne sur les soldats révoltés la bataille du Macar, il tient campagne contre eux. Mais ses efforts resteraient vains peut-être, si Salammbô, poussée par Schahabarim, le grand-prêtre eunuque de Tanit, n'allait se livrer à Mâtho sous sa tente; pendant qu'il dort, elle se lève, s'enfuit avec le zaïmph. Cependant, Spendius met encore Carthage à deux doigts de sa perte, en coupant l'aqueduc et en privant ainsi la ville d'eau. Il y a là un épisode superbe, le sacrifice humain à Moloch pour apaiser le dieu; on vient demander à Hamilcar son fils Hannibal, qu'il élève secrètement et qu'il parvient à sauver. Heureusement, la pluie tombe, Narr'Havas trahit Mâtho avec lequel il avait fait alliance, Carthage est ravitaillée et sauvée. Au dénouement, Hamilcar a enfermé les Mercenaires dans le défilé de la Hache et les y laisse mourir de faim; agonie épouvantable d'une armée, qui est un des morceaux les plus merveilleux du livre. Mâtho, fait prisonnier, est condamné à traverser la ville, nu, les mains liées derrière le dos, sous les coups des habitants rangés sur son passage, et il vient, horrible, sanglant, la chair en lambeaux, expirer aux pieds de Salammbô, à laquelle Narr'Havas triomphant tend la coupe des fiançailles. Salammbô tombe blême, raidie, les lèvres ouvertes. « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. »

Cette figure de Salammbô est l'étrangeté du livre. Dans la lettre dont j'ai parlé, Gustave Flaubert écrit à Sainte-Beuve, qui lui reprochait d'avoir refait une madame Bovary carthaginoise : « Mais non! madame Bovary est agitée par des passions multiples; Salammbô, au contraire, demeure clouée par l'idée fixe. C'est une maniaque, une espèce de sainte Thérèse. » Et cela est excellemment dit. Salammbô, en effet, n'a qu'une attitude; on la voit sur sa terrasse, les mains levées vers la Lune, vers cette Tanit qu'elle adore. Si elle va se livrer à Mâtho, c'est sur les conseils de Schahabarim, ce grand-prêtre eunuque qui la pousse à cela, avec le regret vague de sa virilité. Elle entend sauver son pays et ses dieux, rien de plus. Il n'entre nul désir dans son acte; à peine comprend-elle. Plus tard, elle est fidèle à celui qui l'a possédée. Elle est tourmentée par son souvenir, elle se sent devenue à lui, et

elle meurt sur son cadavre, d'horreur et de désespoir, échappant ainsi à l'étreinte de Narr'-Havas. Cette création demeure donc comme le type du mysticisme païen, de la fatalité et de l'éternité dans l'idée de l'amour. Elle est à qui l'a prise. Elle ne quitte l'adoration de Tanit que pour rester marquée du premier baiser qu'elle a reçu ; elle n'a pas voulu ce baiser, mais il sera le premier et le dernier, et elle en mourra. D'ailleurs, Gustave Flaubert avoue que cette création lui appartient en propre. « Je ne suis pas sûr de sa réalité ; car ni vous, ni moi, ni personne, aucun ancien et aucun moderne, ne peut connaître la femme orientale, par la raison qu'il est impossible de la fréquenter. »

Les autres personnages, de même, n'ont guère qu'une attitude. Mâtho est une brute, lâchée dans son amour ; il est tout secoué, tout aveuglé de son désir, et ses actes s'y rapportent tous. Spendius a la ruse souple du Grec ; il reste plein d'expédients et de rancune secrète. Hamilcar est une haute figure, un peu sombre ; Narr'Havas ne fait que passer ; le suffète Hannon, atteint de la lèpre, offre un des portraits les plus originaux du livre, lâche, cruel, ignoble. Sainte-Beuve, qui a reproché à Gustave Flaubert le caractère complexe de ses Barbares, a lu vraiment le livre avec d'étranges yeux. Je trouve, au contraire, les personnages tout d'une pièce, allant à leurs instincts, ayant un seul but. Nous ne sommes plus dans les mille petits riens de l'analyse du monde moderne. Mâtho, foudroyé d'amour à la première page, en demeure stupide tout le volume et en meurt à la fin. Les autres ont des mobiles semblables qui les jettent d'un trait à la satisfaction de leurs appétits. D'ailleurs, nous n'avons pas là d'étude suivie sur les différents états d'âme d'un personnage ou de plusieurs. L'œuvre est le vaste tableau d'une situation psychologique et physiologique presque unique. Il ne s'y trouve guère que l'analyse des troubles que l'approche de l'homme a produits chez Salammbô. Gustave Flaubert, ayant à créer ses figures d'après les documents qu'il a fouillés, s'est efforcé de les composer le plus simplement possible, en tâchant seulement de donner à chacune d'elles une individualité qui l'empêchât de tourner au type général.

Et que de scènes magnifiques, que de descriptions prodigieuses ! J'ai cité le festin ; j'ajouterai les invocations de Salammbô, blanche sous la lune ; la visite au temple de Tanit par Mâtho et Spendius, quand ils vont voler le zaïmph ; la descente d'Hamilcar dans les souterrains où il cache ses trésors ; la bataille du Macar, dans laquelle il y a une charge d'éléphants restée célèbre ; la scène de la tente, Salammbô tombant aux bras du Libyen ; le sacrifice à Moloch ; l'agonie des Mercenaires dans le défilé de la Hache : enfin la course folle de Mâtho poursuivi par les coups de toute une ville, ne voyant que Salammbô, venant agoniser à ses pieds.

Ces tableaux ne sont pas traités avec l'ivresse lyrique que Victor Hugo y aurait mise. Je l'ai dit, Gustave Flaubert reste l'homme exact, maître de chaque couleur qu'il emploie. Il donne ainsi une solidité d'éclat sans pareille à tout ce qu'il peint. L'or, les bijoux, les manteaux de pourpre, les marbres ruissellent, sans qu'il y ait encombrement ; les faits extraordinaires, des allées de lions crucifiés, le suffète Hannon trempant les mains dans le sang des prisonniers égorgés pour guérir sa lèpre, le python s'enroulant autour des membres nus et adorables de Salammbô, toute une armée râlant de faim, se mettent à leur place d'eux-mêmes et ne détonnent point. L'œuvre est d'un tissu serré, d'un art infini, d'une correction admirable. Et on devine des dessous très étudiés, un terrain admirablement connu de l'auteur. Lors de l'apparition de *Salammbô*, ce dernier fut attaqué par un M. Frœhner, un Allemand je crois, qui contesta l'exactitude de la plupart des détails. Gustave Flaubert se fâcha, disant avec raison qu'il abandonnait à la critique le côté littéraire, mais qu'il entendait défendre la partie historique et de pure science. Alors, il cita toutes ses sources. La liste était effrayante. Il a remué l'antiquité entière, les auteurs grecs, les auteurs latins, tout ce qui de près ou de loin touche à Carthage. Il a apporté le même soin, la même minutie, à reconstruire cette civilisation morte, qu'à décrire, dans *l'Education sentimentale*, les journées de février, en 1848, dont il a pu suivre les péripéties de ses yeux.

La Tentation de saint Antoine est le dernier livre publié par Gustave Flaubert. C'est le plus étrange et le plus éclatant de ses ouvrages. Il y a mis vingt années de recherches, de retouches, de conscience et de talent. Je vais tâcher, dans une brève analyse, de donner une idée de cette œuvre.

Saint Antoine est sur le seuil de sa cabane, en haut d'une montagne, dans la Thébaïde. Le jour baisse. L'ermite est las d'une journée de privations, de continence et de travail. Alors, dans l'ombre qui vient, il se sent mollir. Le diable qui le guette, l'endort, le pousse aux rêves lâches. C'est toute une nuit d'horrible cauchemar, de tentation brûlante. D'abord saint Antoine regrette son enfance, une fiancée, Ammonaria, qu'il a aimée jadis ; et, peu à peu, il glisse à la plainte, il voudrait être grammairien ou philosophe, soldat, publicain au péage de quelque pont, marchand riche et marié. Des voix venues des ténèbres lui offrent des femmes, des tas d'or, des tables chargées de mets. C'est le commencement de la tentation, les appétits vulgaires, la satisfaction de la bête. Il rêve qu'il est le confident de l'empereur, qu'il a la toute-puissance. Il se trouve ensuite dans un palais resplendissant, au milieu d'un festin de Nabuchodonosor ; et, repu de débordements et d'extermination, il a le besoin d'être une brute, il se met à quatre pattes et beugle comme un taureau. Puis, quand il s'est fouetté pour se punir de cette vision, une autre vision se lève, la reine de Saba venant s'offrir, avec ses trésors, lui tendant sa gorge, le faisant râler de désir. Tout s'efface, le diable prend la figure d'Hilarion, son ancien disciple, pour l'attaquer dans sa foi. Il lui prouve l'obscurité, les contradictions de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il l'emmène dans un voyage inouï à travers les religions et les dieux : les religions les premières, les cent hérésies plus monstrueuses les unes que les autres, toutes les formes de la folie et de la fureur de l'homme ; après cela, les dieux, un défilé de dieux abominables et grotesques faisant tous, un à un, le saut dans le néant, depuis les dieux de sang des

premiers âges jusqu'aux dieux poétiques et superbes de la Grèce. Le voyage s'achève dans les airs, parmi la poussière des mondes, au milieu de ce ciel de la science moderne, que Satan fait visiter à l'ermite monté sur son dos, et qui terrifie ce dernier par son infini. Satan a grandi démesurément, il est devenu la science. Saint Antoine, retombé sur la terre, entend les terrifiantes querelles de la Luxure et de la Mort, du Sphinx et de la Chimère. Enfin, il s'abîme dans la bande des animaux fabuleux, des monstres de la terre; il descend encore, il est dans la terre elle-même, dans les végétaux qui sont des êtres, dans les pierres qui sont des végétaux. Et voici son dernier cri : « J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière ! » Le poème est fini, la nuit est achevée. Ce n'est qu'un cauchemar de plus évanoui dans l'ombre. Le soleil se lève, et, dans son disque même, rayonne la figure de Jésus-Christ. Antoine fait le signe de la croix et se remet en prière.

Jamais pareil soufflet n'a été donné à l'humanité. Nous sommes loin ici de la satire discrète, du rire caché de *Madame Bovary* et de *l'Education sentimentale*. Ce n'est plus la bêtise d'une société que Gustave Flaubert peint comme pour s'en venger, c'est la bêtise du monde. Prendre l'humanité à son berceau, la montrer à toutes les heures dans le sang et dans l'ordure, noter scrupuleusement chacun de ses faux pas, conclure à son impuissance, à sa misère et à son néant : tel a été le but caressé et longuement mûri de l'auteur. Le chapitre où il fait passer le cortège des hérésiarques est effroyable; il n'y a pas une abomination, pas une démence, pas une cruauté que ces hommes n'aient inventée et qu'ils ne crient; la brièveté des transitions, la rapidité du récit, tant d'horreurs et de sottises accumulées en quelques pages, arrivent à donner des nausées et des vertiges. Et le chapitre des dieux est plus terrifiant encore; la procession ne finit pas, l'homme a tout déifié, les dieux se culbutent dans la boue, les uns poussant les autres; des milliers d'années de croyances absurdes et sanglantes passent, des idoles toutes en ventre, des idoles à têtes de bête, de bois, de marbre et de carton, se volant leurs dogmes et leurs doctrines, se débattant contre la mort, la mort fatale qui emporte les sociétés avec leurs religions : vaste spectacle, tableau sans précédent de la chute continue de l'homme et de ses conceptions religieuses dans l'inconnu.

Puis, il y a encore le dernier chapitre, cet assouvissement d'Antoine dans la matière, ce cri de désir en face de la terre noire et profonde, cette conclusion à l'universelle douleur, à l'éternelle duperie de la vie. Même quand le saint se remet en prière, c'est comme une ironie de plus, à la suite de la vision du monde vide de dieux; il courbe les épaules par habitude, il n'inspire qu'une immense pitié. Gustave Flaubert est là tout entier, avec cet esprit révolutionnaire qu'il a en lui, malgré lui. Il cède à un besoin de négation, de doute absolu, condamnant toutes les religions au même degré, ne montrant peut-être quelque tendresse que pour les dieux de beauté de la Grèce. S'il a choisi la légende de saint Antoine pour se soulager et dire aux hommes le cas de folie bête dont ils agonisent, depuis le premier jour de la création, c'est qu'il trouvait là cette antiquité, cet Orient qu'il aime, et où il sent assez d'espace pour faire colossal et lumineux. Dans un cadre moderne, il aurait fallu tout rapetisser et écrire une comédie au lieu d'un poème.

La Tentation de saint Antoine contient des morceaux de premier ordre. J'ai cité l'épisode de la reine de Saba, tout parfumé des voluptés orientales, et où les phrases prennent une musique étrange, une cadence de cymbales d'or sonnant sous des rideaux de pourpre. J'ai dit un mot également du festin de Nabuchonodosor, une débauche géante, une salle où les mangeailles ruissellent, où la brute, couverte de pierreries, trône. Il faut ajouter une description d'Alexandrie, d'une reconstruction étonnante d'exactitude; une page sur l'Egypte, où cette terre renaît avec ses temples, la querelle du Sphinx et de la Chimère, des deux bêtes qui emportent l'homme et le dévorent à toute heure, l'énigme sombre clouée à terre, la fantaisie ailée se cognant aux étoiles.

Une pareille œuvre, je ne parle que de la conception et de la réalisation artistique, sans m'occuper du côté philosophique qui m'entraînerait trop loin, est d'un grand écrivain, du plus grand écrivain que notre littérature compte en ce moment. Gustave Flaubert, malgré les hésitations des lecteurs et l'ahurissement de la critique, s'y est montré supérieur, plus grand et plus fort, au sommet.

V

Il me reste à indiquer quelle est l'attitude du public à l'égard de Gustave Flaubert.

Je l'ai dit, le succès de *Madame Bovary* fut foudroyant. D'une semaine à l'autre, Gustave Flaubert fut connu, célébré, acclamé. Il n'y a pas d'autre exemple, dans ce siècle, à notre époque où vingt volumes répandent à peine le nom d'un auteur, d'une réputation acquise ainsi du premier coup. Et ce n'était pas seulement de la popularité, mais de la gloire. On le mettait au premier rang, à la tête des romanciers contemporains. Depuis vingt ans, il garde au front l'auréole de ce triomphe.

Mais le public lui a fait payer ensuite cette gloire. Il semble qu'on ait voulu se venger de l'admiration franche, irrésistible, soulevée par *Madame Bovary*. Il n'a plus publié un livre sans être discuté violemment, nié même; et cette rancune, cette hostilité de la critique est allée en augmentant, à chaque ouvrage nouveau. *Salammbô* a fait encore un bruit énorme, où déjà montaient bien des moqueries. *L'Education sentimentale*, cette œuvre si complexe et si profonde, tombée dans les dernières convulsions de l'empire, a passé presque inaperçue, au milieu d'une indifférence ahurie. Enfin, *la Tentation*

de saint Antoine, dernièrement, a été attaquée avec une violence extrême, sans rencontrer un seul critique qui osât analyser l'œuvre sérieusement et en montrer les merveilleuses beautés. La vérité triste est celle-ci : c'est que les livres de Gustave Flaubert sont trop convaincus et trop originaux pour le public parisien. Les lecteurs frivoles des journaux du boulevard n'y voient que des sujets de plaisanterie; la charge s'empare des situations, la caricature, des personnages; et c'est bientôt un rire universel, à propos des choses les moins risibles du monde. Il faut connaître cet étrange public, quelques milliers de personnes au plus, qui font le bruit de cent mille, pour se faire une idée des jugements extraordinaires qu'il porte. Un écrivain a travaillé vingt ans à une œuvre; un monsieur quelconque la parcourt en vingt minutes, la jette en disant : « Elle est ennuyeuse », et c'est fini, le livre est condamné.

Je dois ajouter que le libre développement du talent de Flaubert n'était pas fait pour lui concilier la foule. On lui demande de donner une seconde *Madame Bovary,* sans vouloir comprendre qu'un écrivain se rapetisse en revenant en arrière. Il a obéi à la poussée de son tempérament, il a élargi de plus en plus son analyse. Chacun de ses ouvrages offre une tentative nouvelle, raisonnée, accomplie avec une fermeté admirable. J'ajoute que chacun d'eux a été un pas en avant, une phase de ce talent si net et si consciencieux. On reviendra sur les critiques adressées à *l'Education sentimentale* et à *la Tentation de saint Antoine.* Il faut que ces livres mûrissent.

Gustave Flaubert reste une des personnalités les plus hautes de notre littérature contemporaine. On s'incline respectueusement devant lui. Toute la jeune génération l'accepte comme un maître. Et voyez l'étrange chose, nous touchons ici du doigt l'infirmité française, Gustave Flaubert vit à l'écart, à peine entouré de quelques amis, sans tapage, ne traînant pas derrière lui le troupeau de ses admirateurs. Cependant, le génie français, à cette heure, la langue française dans sa pureté et dans son éclat, est chez cet écrivain solitaire, abandonné, dont les journaux n'impriment pas le nom une fois par mois. C'est devant celui-là que les trompettes de l'enthousiasme public devraient sonner sans relâche, parce que celui-là est réellement l'honneur et la gloire de la France.

L'HOMME

Si j'écrivais jamais mes Mémoires, ceci en serait une des pages les plus émues. Je veux réunir mes souvenirs sur Gustave Flaubert, l'ami illustre et si cher que je viens de perdre. L'ordre manquera peut-être, je n'ai d'autre ambition que d'être exact et complet. Il me semble que nous avons le devoir de dresser dans sa vérité la figure de ce grand écrivain, nous qui avons vécu de sa vie, pendant les dernières années de son existence. On l'aimera d'autant plus qu'on le connaîtra davantage, et c'est toujours une bonne besogne que de détruire les légendes. Songez quels trésors nous aurions, si, au lendemain de la mort de Corneille ou de Molière, quelque ami nous avait conté l'homme et expliqué l'écrivain, dans une analyse scrupuleuse, prise aux meilleures sources de l'observation.

I

La mort de Gustave Flaubert a été pour nous tous un coup de foudre. Six semaines auparavant, le dimanche de Pâques, nous avions réalisé un vieux projet, Goncourt, Daudet, Charpentier et moi; nous étions allés vivre vingt-quatre heures chez lui, à Croisset; et nous l'avions quitté, heureux de cette escapade, attendris de son hospitalité paternelle, nous donnant tous rendez-vous à Paris pour les premiers jours de mai, époque à laquelle il devait y venir passer deux mois. Le samedi 8 mai, je me trouvais à Médan, où je m'installais depuis trois jours, et je me mettais à table, heureux d'être débarrassé de la poussière de l'emménagement, rêvant pour le lendemain une matinée de travail sérieux, lorsqu'une dépêche m'arriva. A la campagne, chaque fois que je reçois une dépêche, j'éprouve un serrement de cœur, dans la crainte d'une mauvaise nouvelle. Je plaisantais pourtant; tous les miens étaient là, je dis en riant que la dépêche n'allait toujours pas nous empêcher de dîner. Et, le papier ouvert, je lus ces deux mots : « Flaubert mort. » C'était Maupassant qui me télégraphiait ces deux mots, sans explications. Un coup de massue en plein crâne.

Nous l'avions laissé si gai, si bien portant, dans la joie du livre qu'il finissait! Aucune mort ne pouvait m'atteindre ni me bouleverser davantage. Jusqu'au mardi, jour des obsèques, il est resté devant moi; il me hantait, la nuit surtout; brusquement, il arrivait au bout de toutes mes pensées, avec l'horreur froide du plus jamais. C'était une stupeur, coupée de révoltes. Le mardi matin, je suis parti pour Rouen, j'ai dû aller prendre un train à la station voisine et traverser la campagne, aux premiers rayons du soleil : une matinée radieuse, de longues flèches d'or qui trouaient les feuillages pleins d'un bavardage d'oiseaux, des haleines fraîches qui se levaient de la Seine et passaient comme des frissons dans la chaleur. J'ai senti des larmes me monter aux yeux, quand je me suis vu tout seul, dans cette campagne souriante, avec le petit bruit de mes pas sur les cailloux du sentier. Je pensais à lui, je me disais que c'était fini, qu'il ne verrait plus le soleil.

A Mantes, j'ai pris l'express. Daudet se trouvait dans le train, avec quelques écrivains et quelques journalistes qui s'étaient dérangés : rares fidèles dont le petit nombre nous a serré le cœur, reporters faisant leur métier avec une âpreté qui nous a blessés parfois. Goncourt et Charpentier, partis la veille, étaient déjà à Rouen. Des voitures nous attendaient à la gare, et nous avons recommencé, Daudet et moi, ce voyage que, six semaines auparavant, nous avions fait si gaiement. Mais nous ne devions pas aller jusqu'à Croisset. A peine quittions-nous la route de Canteleu, que notre cocher s'arrête

et se range contre une haie ; c'est le convoi qui arrive à notre rencontre, encore masqué par un bouquet d'arbres, au tournant du chemin. Nous descendons, nous nous découvrons. Dans ma douleur, le coup terrible m'a été porté là. Notre bon et grand Flaubert semblait venir à nous, couché dans son cercueil. Je le voyais encore, à Croisset, sortant de sa maison et nous embrassant sur les deux joues, avec de gros baisers sonores. Et, maintenant, c'était une autre rencontre, la dernière. Il s'avançait de nouveau, comme pour une bienvenue. Quand j'ai vu le corbillard avec ses tentures, ses chevaux marchant au pas, son balancement doux et funèbre, déboucher de derrière les arbres sur la route nue et venir droit à moi, j'ai éprouvé un grand froid et je me suis mis à trembler. A droite, à gauche, des prés s'étendent ; des haies coupent les herbages, des peupliers barrent le ciel ; c'est un coin touffu de la grasse Normandie, qui verdoie dans une nappe de soleil. Et le corbillard avançait toujours, au milieu des verdures, sous le vaste ciel. Dans une prairie, au bord du chemin une vache étonnée tendait son mufle par-dessus une haie ; lorsque le corps a passé, elle s'est mise à beugler, et ces beuglements doux et prolongés, dans le silence, dans le piétinement des chevaux et du cortège, semblaient comme la voix lointaine, comme le sanglot de cette campagne que le grand mort avait aimée. J'entendrai toujours cette plainte de bête.

Cependant, Daudet et moi, nous nous étions rangés au bord du chemin, sans une parole et très pâles. Nous n'avions pas besoin de parler, notre pensée fut la même, quand les roues du corbillard nous frôlèrent : c'était le « vieux » qui passait ; et nous mettions dans ce mot toute notre tendresse pour lui, tout ce que nous devions à l'ami et au maître. Les dix dernières années de notre vie littéraire se levaient devant nous. Pourtant, le corbillard allait toujours, avec son balancement, le long des prairies et des haies ; et, derrière, nous serrâmes la main de Goncourt et de Charpentier, échangeant des mots insignifiants, nous regardant de l'air surpris et las des grandes catastrophes. Je jetai un coup d'œil sur le cortège ; nous étions au plus deux cents. Dès lors, je marchai perdu dans un piétinement de troupeau.

Cependant, le convoi, arrivé à la route de Canteleu, avait tourné et montait le coteau. Croisset est simplement un groupe de maisons, bâties au bord de la Seine, et qui dépendent de la paroisse de Canteleu, dont la vieille église est plantée tout en haut, dans les arbres. La route est superbe, une large voie qui serpente au flanc des prairies et des champs de blé ; et, à mesure qu'on s'élève, la plaine se creuse, l'immense horizon s'élargit, à perte de vue, avec la coulée énorme de la Seine, au milieu des villages et des bois. A gauche, Rouen étale la mer grise de ses toitures, tandis que des fumées bleuâtres, à droite, fondent les lointains dans le ciel. Le long de cette côte si rude, le cortège s'était un peu débandé. A chaque tournant de la route, le corbillard disparaissait dans les feuillages ; puis, on le revoyait plus loin, au bord d'une pièce d'avoine, d'où ses draperies flottantes faisaient envoler une bande de moineaux. Des nuages traversaient le ciel, si pur le matin. Par moments, passaient des coups de vent qui balayaient de grandes poussières blanches, volantes dans le soleil. Nous étions déjà tout blancs, et la montée ne finissait pas, toujours l'horizon s'élargissait. Ce convoi, à travers cette campagne, en face de cette vallée, prenait une grandeur. A la queue, une trentaine de voitures, presque toutes vides, montaient péniblement.

Ce fut là que Maupassant me donna quelques détails sur les derniers moments de Flaubert. Il était accouru le soir même de la mort, il l'avait encore trouvé sur le divan de son cabinet, où l'apoplexie l'avait foudroyé. Flaubert vivait en garçon, servi simplement par une domestique. La veille, dans un besoin d'expansion, il avait dit à cette femme qu'il était bien content : son livre, *Bouvard et Pécuchet*, était terminé, et il devait partir le dimanche pour Paris. Le samedi matin, il prit un bain, puis remonta dans son cabinet où il ne tarda pas à éprouver un malaise. Comme il était sujet à des crises nerveuses, après lesquelles il tombait en syncope et restait écrasé de lourds sommeils, il crut à un accès, et ne s'effraya nullement. Seulement, il appela la domestique pour qu'elle courût chez le docteur Fortin, qui habitait le voisinage. Puis, il se ravisa, il la retint près de lui, en lui ordonnant de parler ; dans ses crises, il avait le besoin d'entendre quelqu'un vivre à son côté. Il n'était toujours pas inquiet, il causait, disant qu'il aurait été beaucoup plus ennuyé, si l'accès l'avait pris le lendemain, en chemin de fer ; il se plaignait de voir tout en jaune autour de lui, il s'étonnait d'avoir encore la force de déboucher un flacon d'éther, qu'il était allé prendre dans sa chambre. Puis, revenu dans son cabinet, il poussa un soupir et déclara qu'il se sentait mieux. Pourtant, les jambes comme cassées, il s'était assis sur le divan turc qui occupait un coin de la pièce. Et, tout d'un coup, sans une parole, il se renversa en arrière : il était mort. Certainement, il ne s'est pas vu mourir. Pendant plusieurs heures, on a cru à un état léthargique. Mais le sang s'était porté au cou, l'apoplexie était là, en un collier noir, comme si elle l'avait étranglé. Belle mort, coup de massue enviable, et qui m'a fait souhaiter pour moi et pour tous ceux que j'aime cet anéantissement d'insecte écrasé sous un doigt géant.

Nous arrivions à l'église, une tour romane, dans laquelle une cloche sonnait le glas. Sous le porche, barrant la grande porte, quatre paysans se pendaient à la corde, emportés par le branle. On avait descendu le cercueil, et il était si grand, que les porteurs marchaient les reins cassés. Toujours je me souviendrai des funérailles de notre bon et grand Flaubert, dans cette église de village. J'étais dans le chœur, en face des chantres. Il y en avait cinq, rangés en file devant un lutrin détraqué, montés sur des tabourets, qui les haussaient du sol comme des poupées japonaises enfilées dans des bâtons ; cinq rustres habillés de surplis sales et dont on apercevait les gros souliers ; cinq têtes de canne, couleur brique, taillées à coups de serpe, la bouche de travers hurlant du latin. Et cela ne finissait plus ; ils se trompaient, manquaient leurs répliques comme de mauvais acteurs qui ne savent pas leur rôle. Un jeune, certainement le fils du vieux son voisin, avait une voix aiguë,

déchirante, pareille au cri d'un animal qu'on égorge. Peu à peu une colère montait en moi, j'étais furieux et navré de cette égalité dans la mort, de ce grand homme que ces gens enterraient avec leur routine, sans une émotion, crachant sur son cercueil les mêmes notes fausses et les mêmes phrases vides qu'ils auraient crachées sur le cercueil d'un imbécile. Toute cette église froide où nous grelottions en venant du grand grand soleil, gardait une nudité, une indifférence qui me blessaient. Eh quoi ! est-ce donc vrai que, devant Dieu, nous soyons tous de la même argile et que notre néant commence sous ce latin que l'Eglise vend à tout le monde? A Paris, derrière le luxe des tentures, dans la majesté des orgues, cette banalité marchande, cette insouciance née de l'habitude, se dissimulent encore. Mais ici on entendait la pelletée de terre tomber à chaque verset. Pauvre et illustre Flaubert, qui toute sa vie avait rugi contre la bêtise, l'ignorance, les idées toutes faites, les dogmes, les mascarades des religions, et que l'on jetait, enfermé dans quatre planches, au milieu du stupéfiant carnaval de ces chantres braillant du latin qu'ils ne comprenaient même pas !

La sortie de l'église a été pour nous un véritable soulagement. Et le cortège a redescendu la côte de Canteleu. Il nous fallait gagner Rouen, traverser la ville et remonter au cimetière Monumental, en tout sept kilomètres environ. Le corbillard avait repris sa marche lente, le cortège s'espaçait davantage sur la route, les voitures suivaient. Mais, en entrant dans la ville, le convoi s'est resserré, des amis de Flaubert se succédaient et tenaient tour à tour les cordons du poêle. Nous pouvions être alors trois cents au plus. Je ne veux nommer personne, mais beaucoup manquaient que tous comptaient trouver là. Des contemporains de Flaubert Edmond de Goncourt se trouvait seul au triste rendez-vous. Il n'y avait ensuite que des cadets, les amis des dernières années. Encore s'explique-t-on que beaucoup aient hésité à venir de Paris; trente et quelques lieues peuvent effrayer des santés chancelantes et d'anciennes affections. Mais ce qui est inexplicable, ce qui est impardonnable, c'est que Rouen, Rouen tout entier n'ait pas suivi le corps d'un de ses enfants les plus illustres. On nous a répondu que les Rouennais, tous commerçants, se moquaient de la littérature. Cependant, il doit y avoir dans cette grande ville des professeurs, des avocats, des médecins, enfin une population libérale qui lit des livres, qui connaît au moins *Madame Bovary*; il doit y avoir des collèges, des jeunes gens, des amoureux, des femmes intelligentes, enfin des esprits cultivés qui avaient appris par les journaux la perte que venait de faire la littérature française. Eh bien ! personne n'a bougé; on n'aurait peut-être pas compté deux cents Rouennais dans le maigre cortège, au lieu de la foule énorme, de la queue de monde que nous espérions. Jusqu'aux portes de la ville, nous nous sommes imaginé que Rouen attendait là, pour se mettre derrière le corps. Mais nous n'avons trouvé aux portes qu'un piquet de soldats, le piquet réglementaire que l'on doit à tout chevalier de la Légion d'honneur décédé; hommage banal, pompe médiocre et comme dérisoire, qui nous a paru blessante pour un si grand mort. Le long des quais, puis le long de l'avenue que nous avons suivie, quelques groupes de bourgeois regardaient curieusement. Beaucoup ne savaient même pas quel était ce mort qui passait; et, quand on leur nommait Flaubert, ils se rappelaient seulement le père et le frère du grand romancier, les deux médecins dont le nom est resté populaire dans la ville. Les mieux informés, ceux qui avaient lu les journaux, étaient venus voir passer des journalistes de Paris. Pas le moindre deuil sur ces physionomies de badauds. Une ville enfoncée dans le lucre, abêtie, d'une ignorance lourde. Je pensais à nos villes du Midi, à Marseille, par exemple, qui, elle aussi, trempe dans le commerce jusqu'au cou ; Marseille entier se serait entassée sur le passage du convoi, si elle avait perdu un citoyen de la taille de Flaubert. La vérité doit être que Flaubert, la veille de sa mort, était inconnu des quatre cinquièmes de Rouen et détesté de l'autre cinquième. Voilà la gloire.

Des boulevards à montée rapide, des rues escarpées conduisent au cimetière Monumental, qui domine la ville. Le corbillard avançait plus lentement, avec son roulis qui s'accentuait encore. Débandés, soufflant de fatigue, couverts de poussière et la gorge sèche, nous arrivions au but de ce voyage de deuil. En bas, dès la porte, de grosses touffes de lilas embaument le cimetière; puis, des allées serpentent et se perdent dans des feuillages, tandis que les tombes étagées blanchissent au soleil. Mais, en haut, un spectacle nous avait arrêtés : la ville, à nos pieds, s'étendait sous un grand nuage cuivré, dont les bords, frangés de soleil, laissaient tomber une pluie d'étincelles rouges; et c'était, sous cet éclairage de drame, l'apparition brusque d'une cité du moyen âge, avec ses flèches et ses pignons, son gothique flamboyant, ses ruelles étranglées coupant de minces fosses noires le pêle-mêle dentelé des toitures. Une même pensée nous était venue à tous : comment Flaubert, enfiévré du romantisme de 1830, n'a-t-il mis nulle part cette ville qui nous apparaissait comme à l'horizon d'une ballade de Victor Hugo? Il existe bien une description du panorama de Rouen, dans *Madame Bovary;* mais cette description est d'une sobriété remarquable, et la vieille cité gothique ne s'y montre aucunement. Nous touchons là à une des contradictions du tempérament littéraire de Flaubert, que je tâcherai d'expliquer.

La tombe de Louis Bouilhet se trouve à côté du tombeau de la famille de Gustave Flaubert, et le corps du romancier a dû passer devant le poète, son ami d'enfance, qui dort là depuis dix ans. Ces deux monuments regardent la ville, du haut de la colline verte. On avait apporté le cercueil, à travers une pelouse; des curieux, presque tous des gens du peuple, s'étaient précipités, envahissant les étroits sentiers, autour du tombeau ; si bien que le cortège n'a pu approcher que difficilement. D'ailleurs, pour se conformer aux idées souvent exprimées par Flaubert, il n'y a pas eu de discours. Un vieil ami, M. Charles Lapierre, directeur du *Nouvelliste de Rouen*, a seulement dit quelques mots. Et, alors, s'est passé un fait qui nous a tous bouleversés. Quand on a descendu le cercueil dans le caveau,

ce cercueil trop grand, un cercueil de géant, n'a jamais pu entrer. Pendant quelques minutes, les fossoyeurs, commandés par un homme maigre, à large chapeau noir, une figure sortie de *Han d'Islande*, ont travaillé avec de sourds efforts; mais le cercueil, la tête en bas, ne voulait ni remonter ni descendre davantage, et l'on entendait les cordes crier et le bois se plaindre. C'était atroce; la nièce que Flaubert a tant aimée, sanglotait au bord du caveau. Enfin, des voix ont murmuré : « Assez, assez, attendez, plus tard. » Nous sommes partis, abandonnant là notre « vieux », entré de biais dans la terre. Mon cœur éclatait.

En bas, sur le port, lorsque, hébétés de fatigue et de chagrin, Goncourt nous a ramenés, Daudet et moi, à l'hôtel où il était descendu, une musique militaire jouait un pas redoublé, près de la statue de Boieldieu. Les cafés étaient pleins, des bourgeois se promenaient, un air de fête épanouissait la ville. Le soleil de quatre heures qui enfilait les quais, allumait la Seine dont les reflets dansaient sur les façades blanches des restaurants, où les cuisines flambaient déjà, avec des odeurs de mangeaille. Dans un cabaret, toute une tablée de reporters et de poètes affamés se commandaient une sole normande. Ah! les tristesses des enterrements de grands hommes!

II

J'ai peu de détails biographiques. Flaubert était discret sur ces matières; puis, je l'ai connu très tard, en 1869. C'est à un ami d'enfance, ou à un confident très intime, qu'il appartient de nous dire sa vie. Pour moi, je me contenterai de noter ici ce que je sais bien, et je tâcherai surtout d'expliquer l'écrivain par l'homme, en me reportant à ce qu'il m'a dit et à ce que j'ai pu observer.

Cependant, il me faut rappeler les grandes lignes de son existence. Il est né à Rouen, en 1821. Son père, Achille Flaubert, était un médecin de talent, dont le large cœur et la stricte honnêteté sont restés légendaires. A cette école, le jeune Gustave dut grandir en bonté, en loyauté, en virilité. Nous le retrouverons plus tard le fils de son père, avec cette nature adorable qui nous le rendait si cher, une nature où il y avait du colosse et de l'enfant. Il fit ses études à Rouen et y rencontra très jeune Louis Bouilhet et le comte d'Osmoy, dans une pension dont il nous racontait parfois de bien amusantes histoires. Son enfance et sa jeunesse paraissent avoir été celles d'un garçon appartenant à une famille aisée et libérale, qui l'élevait fortement, sans le contrarier dans ses goûts. Il céda de bonne heure à la passion littéraire, et je ne crois pas qu'il ait jamais eu l'idée d'une profession quelconque; du moins il n'en parlait point. Au sortir du collège, il avait perdu de vue Louis Bouilhet, qu'il ne rencontra que dans l'hiver de 1846; dès lors, se noua entre eux la solide amitié qui ne cessa plus. J'ai toujours pensé que *l'Education sentimentale* était dans bien des pages une confession, une sorte d'autobiographie très arrangée, composée de souvenirs pris un peu partout; et il pourrait arriver, en tenant compte des besoins de l'intrigue, que la grande amitié de Frédéric et de Deslauriers fût l'écho de l'amitié de Flaubert et de Bouilhet. Comme Frédéric, d'ailleurs, Flaubert alla faire son droit à Paris, où Bouilhet le retrouva. Mais avant cette année 1846, à peine âgé de dix-neuf ans, pour la première fois il avait voyagé. Je ne puis dire s'il poussa jusqu'à l'Italie, mais je me souviens qu'il m'a souvent raconté son passage à Marseille, où il eut toute une aventure amoureuse. A Paris, il mena une vie d'étude, coupée de quelques plaisirs violents. Sans être mondain, il menait une existence large. Dès cette époque, il eut du reste un pied à Paris et un pied à Rouen; son père avait acheté la maison de campagne de Croisset vers 1842, et il y retournait passer des saisons entières. En relisant dernièrement la vie de Corneille, j'ai été frappé des ressemblances qu'elle offrait avec celle de Flaubert. Deux grands faits marquent seulement son existence : son voyage en Orient, qu'il fit de 1849 et à 1851, et le voyage qu'il entreprit plus tard aux ruines de Carthage, pour son livre de *Salammbô*. En dehors de ces échappées, il a toujours eu la vie que nous lui avons vu mener dans ces derniers temps, cette vie d'étude dont j'ai parlé, tantôt s'enfermant pendant des mois à Croisset, tantôt venant se distraire à Paris, acceptant des invitations à dîner, recevant ses amis le dimanche, mais passant quand même ses nuits à sa table de travail. Sa biographie est là tout entière. On pourra préciser des dates et donner des détails; on ne sortira pas de ces grandes lignes.

La maison de Croisset est une construction très ancienne, réparée et augmentée vers la fin du siècle dernier. La façade blanche est à vingt mètres au plus de la Seine, dont une grille et la route la séparent. A gauche, il y a une maison de jardinier, une petite ferme; à droite s'étend un parc étroit, ombragé par des arbres magnifiques; puis, derrière la maison, le coteau monte brusquement, des verdures font un rideau, au delà duquel, tout en haut, se trouvent un potager et des prés plantés d'arbres fruitiers. Flaubert jurait qu'il n'allait pas une fois par an au bout de la propriété. Après la mort de sa mère, il avait même abandonné la maison pour se claquemurer dans les deux uniques pièces où il vivait, son cabinet de travail et sa chambre à coucher. Il n'en sortait que pour manger dans la salle du bas, car il avait fini par abominer la marche, au point qu'il ne pouvait même voir marcher les autres, sans éprouver un agacement nerveux. Lorsque nous avons passé une nuit à Croisset, nous avons trouvé la maison nue, avec l'ancien mobilier bourgeois de la famille. Flaubert avait le dédain des tableaux et des bibelots, toutes ses concessions étaient deux chimères japonaises dans un vestibule, et des reproductions en plâtre de bas-reliefs antiques, pendues aux murs de l'escalier. Dans ce cabinet, une vaste pièce qui tenait tout un angle de la maison, il n'y avait guère que des livres rangés sur des rayons de chêne. Et là les objets d'art manquaient également; on ne voyait, comme curiosités rapportées de l'Orient, qu'un pied de momie, un plat persan en cuivre repoussé où il jetait ses plumes, et quelques autres débris sans valeur. Entre les deux fenêtres, se trouvait le buste en marbre d'une sœur qu'il avait adorée et

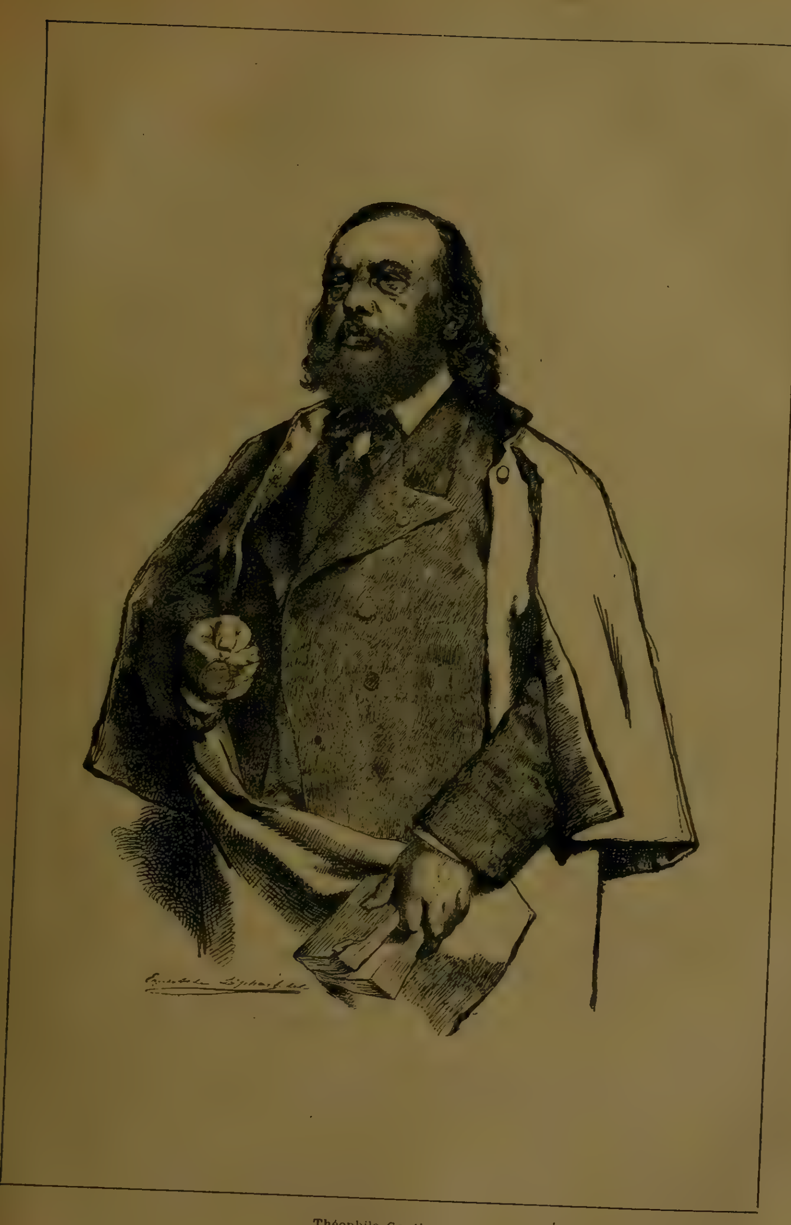
qui était morte jeune. C'est tout, si l'on ajoute des gravures, des portraits de camarades d'enfance et d'anciennes amies. Mais la pièce, dans son désordre, avec son tapis usé, ses vieux fauteuils, son large divan, sa peau d'ours blanc qui tournait au jaune, sentait bon le travail, la lutte enragée contre les phrases rebelles. Pour nous, tout Flaubert était là. Nous évoquions son existence entière vécue dans cette pièce, au milieu des bouquins si souvent consultés, des cartons où il enfermait ses notes, des objets familiers qu'il n'aimait pas qu'on dérangeât de leur place habituelle, par une manie d'homme sédentaire.

A Paris, je ne l'ai pas connu dans son appartement du boulevard du Temple. La maison était voisine du théâtre du Petit-Lazari. Elle existe encore, dans un enfoncement où sont venues se raccorder les maisons nouvelles. Il l'habita pendant une quinzaine d'années. Ce fut là que sa gloire naquit et qu'il goûta ses grandes joies. Il y publia ses trois premiers ouvrages : *Madame Bovary*, *Salammbô* et *l'Education sentimentale.* Tout un mouvement avait lieu autour de lui, des admirateurs venaient le saluer. Ses familiers d'alors étaient Edmond et Jules Goncourt, Théophile Gautier, Taine, Feydeau, d'autres encore. Il les réunissait chaque dimanche, l'après-midi; et c'étaient des débauches de causeries, d'anecdotes grasses et de discussions littéraires. L'Empire, qui voulait avoir ses écrivains, lui avait fait d'aimables avances; il allait à Compiègne, il était devenu un des hôtes habituels du Palais-Royal, où la princesse Mathilde avait réussi à réunir de grands talents.

Après la guerre, il vint habiter la rue Murillo; son logement, composé de trois petites pièces, au cinquième étage, donnait sur le parc Monceau, une vue superbe qui l'avait décidé. Il fit tendre les pièces d'une cretonne à grands ramages; mais ce fut son seul luxe, et comme à Croisset les bibelots manquaient, il n'y avait guère qu'une selle arabe, rapportée d'Afrique, et un Bouddha de carton doré, acheté chez un revendeur de Rouen. C'est là que je suis entré dans son intimité. Il était alors très seul, très découragé. L'insuccès de *l'Education sentimentale* lui avait porté un coup terrible. D'autre part, bien qu'il n'eût aucune conviction politique, la chute de l'Empire lui semblait la fin du monde. Il achevait alors *la Tentation de saint Antoine*, péniblement et sans joie. Le dimanche, je ne trouvais guère là qu'Edmond de Goncourt, frappé lui aussi par la mort de son frère, n'osant plus toucher une plume et très triste. C'est rue Murillo qu'Alphonse Daudet est, comme moi, devenu un des fidèles de Flaubert. Avec Maupassant, nous étions les seuls intimes. J'oublie Tourgueneff, qui était l'ami le plus solide et le plus cher. Un jour, Tourgueneff nous traduisit à livre ouvert des pages de Gœthe, en phrases comme tremblées, d'un charme pénétrant. C'étaient des après-midi délicieuses, avec un grand fond de tristesse. Je me souviens surtout d'un dimanche gras, où, pendant que les cornets à bouquin sonnaient dans les rues, j'écoutai jusqu'à la nuit Flaubert et Goncourt regretter le passé.

Puis, Flaubert déménagea une fois encore, et alla habiter le 240 de la rue du Faubourg Saint-Honoré. Il voulait se rapprocher de sa nièce, pris de l'ennui des vieux garçons; un soir même, lui le célibataire endurci, il m'avait dit son regret de ne s'être pas marié; un autre jour, on le trouva pleurant devant un enfant. L'appartement de la rue du Faubourg Saint-Honoré était plus vaste; mais les fenêtres donnaient sur une mer de toits, hérissés de cheminées. Flaubert ne prit même pas le soin de le faire décorer. Il coupa simplement des portières dans son ancienne tenture à ramages. Le Bouddha fut posé sur la cheminée, et les après-midi recommencèrent dans le salon blanc et or, où l'on sentait le vide, une installation provisoire, une sorte de campement. Il faut dire que, vers cette époque, une débâcle d'argent accabla Flaubert. Il avait donné sa fortune à sa nièce, dont le mari se trouvait engagé dans des affaires difficiles; tout son grand cœur était là, mais le don dépassait peut-être ses forces, il chancelait devant la misère menaçante, lui qui n'avait jamais eu à gagner son pain. Il craignit un instant de ne plus pouvoir venir à Paris; et, pendant les deux derniers hivers, il n'y vint pas en effet. Cependant, ce fut rue du Faubourg Saint-Honoré que je le vis renaître avec sa voix tonnante et ses grands gestes. Peu à peu, il s'était habitué au nouvel état de choses, il tapait sur tous les partis avec le dédain d'un poète. Puis, les *Trois Contes*, auxquels il travaillait, l'amusaient beaucoup. Son cercle s'était élargi, des jeunes gens venaient, nous étions parfois une vingtaine, le dimanche. Quand Flaubert se dresse devant notre souvenir, à nous ses intimes des dernières années, c'est dans ce salon blanc et or que nous le voyons, se plantant devant nous d'un mouvement de talons qui lui était familier, énorme, muet, avec ses gros yeux bleus, ou bien éclatant en paradoxes terribles, en lançant les deux poings au plafond.

Je voudrais donner ici une physionomie de ces réunions du dimanche. Mais c'est bien difficile, car on y parlait souvent une langue grasse, condamnée en France depuis le seizième siècle. Flaubert, qui portait l'hiver une calotte et une douillette de curé, s'était fait faire pour l'été une vaste culotte rayée, blanche et rouge, et une sorte de tunique qui lui donnait un faux air de Turc en négligé. C'était pour être à son aise, disait-il; j'incline à croire qu'il y avait aussi là un reste des anciennes modes romantiques, car je l'ai connu avec des pantalons à grands carreaux, des redingotes plissées à la taille, et le chapeau aux larges ailes, crânement posé sur l'oreille. Quand des dames se présentaient le dimanche, ce qui était rare, et qu'elles le trouvaient en Turc, elles restaient assez effrayées. A Croisset, lorsqu'il se promenait dans de semblables costumes, les passants s'arrêtaient sur la route pour le regarder à travers la grille; une légende prétend même que les bourgeois de Rouen, allant à la Bouille par le bateau, amenaient leurs enfants, en promettant de leur montrer monsieur Flaubert, s'ils étaient sages. A Paris, il venait souvent ouvrir lui-même, au coup de timbre; il vous embrassait, si vous lui teniez au cœur et qu'il ne vous eût pas vu depuis quelque temps; et l'on entrait avec lui dans la fumée du salon. On y fumait terriblement. Il faisait fabriquer pour son usage des petites pipes qu'il culottait avec un soin extrême; on le trouvait parfois les



Théophile Gautier.

nettoyant, les classant à un râtelier; puis, quand il vous aimait bien, il les tenait à votre disposition et même vous en donnait une. C'était, de trois heures à six heures, un galop à travers les sujets; la littérature revenait toujours, le livre ou la pièce du moment, les questions générales, les théories les plus risquées; mais on poussait des pointes dans toutes les matières, n'épargnant ni les hommes ni les choses. Flaubert tonnait, Tourgueneff avait des histoires d'une originalité et d'une saveur exquises, Goncourt jugeait avec sa finesse et son tour de phrase si personnel, Daudet jouait ses anecdotes avec ce charme qui en fait un des campagnons les plus adorables que je connaisse. Quant à moi, je ne brillais guère, car je suis un bien médiocre causeur. Je ne suis bon que lorsque j'ai une conviction et que je me fâche. Quelles heureuses après-midi nous avons passées, et quelle tristesse à se dire que ces heures ne reviendront jamais plus! car Flaubert était notre lien à tous, ses deux grands bras paternels nous rassemblaient.

Ce fut lui qui eut l'idée de notre dîner des auteurs sifflés. C'était après *le Candidat.* Nos titres étaient : à Goncourt, *Henriette Maréchal;* à Daudet, *Lise Tavernier;* à moi, toutes mes pièces. Quant à Tourgueneff, il nous jura qu'on l'avait sifflé en Russie. Tous les cinq, nous nous réunissions donc chaque mois dans un restaurant; mais le choix de ce restaurant était une grosse affaire, et nous sommes allés un peu partout, passant du poulet au kari à la bouillabaisse. Dès le potage, les discussions et les anecdotes commençaient. Je me rappelle une terrible discussion sur Chateaubriand, qui dura de sept heures du soir à une heure du matin; Flaubert et Daudet le défendaient, Tourgueneff et moi l'attaquions, Goncourt restait neutre. D'autres fois, on entamait le chapitre des passions, on parlait de l'amour et des femmes; et, ces soirs-là, les garçons nous regardaient d'un air épouvanté. Puis, comme Flaubert détestait de rentrer seul, je l'accompagnais à travers les rues noires, je me couchais à trois heures du matin, après avoir philosophé à l'angle de chaque carrefour.

Les femmes avaient tenu peu de place dans l'existence de Flaubert. A vingt ans, il les avait aimées en troubadour. Il me racontait qu'autrefois il faisait deux lieues pour aller mettre un baiser sur la tête d'un Terre-Neuve, qu'une dame caressait. Son idée de l'amour se trouve dans *l'Education sentimentale :* une passion qui emplit l'existence et qui ne se contente jamais. Sans doute, il avait ses coups de désir; c'était un gaillard solide dans sa jeunesse et qui tirait des bordées de matelot. Mais cela n'allait pas plus loin, il se remettait ensuite tranquillement au travail. Il avait pour les filles une véritable paternité; une fois, sur les boulevards extérieurs, comme nous rentrions, il en vit une très laide qui l'apitoya et à laquelle il voulut donner cent sous : elle nous accabla d'injures, en disant qu'elle ne demandait pas l'aumône et qu'elle gagnait son pain. Le vice bon enfant lui semblait comique, l'épanouissait d'un rire à la Rabelais; il était plein de sollicitude pour les beaux mâles, il adorait leurs histoires, et déclarait qu'elles le rafraîchissaient. Il répétait : « Voilà de la santé, cela vous donne de l'air. » Arrangez ce goût des dames gaies et faciles, avec son idéal d'un amour san fin pour une femme que l'on verrait une fois tous les ans, sans espoir. Du reste, je le répète, les femmes ne l'entamaient guère. C'était tout de suite fini. Il le disait lui-même, il avait porté comme un fardeau les quelques liaisons de son existence. Nous nous entendions en ces matières, il m'avouait souvent que ses amis lui avaient toujours plus tenu au cœur, et que ses meilleurs souvenirs étaient des nuits passées avec Bouilhet, à fumer des pipes et à causer. Les femmes, d'ailleurs, sentaient bien qu'il n'était pas un féminin; elles le plaisantaient et le traitaient en camarade. Cela juge un homme. Etudiez le féminin chez Sainte-Beuve, et comparez.

Je donne ici mes notes sur Flaubert un peu au hasard. Ce sont autant de traits qui doivent compléter sa physionomie. Tout à l'heure, je parlais de la secousse qu'il reçut à la chute de l'Empire. Il avait pourtant la haine de la politique, il professait dans ses livres le néant de l'homme, l'imbécillité universelle. Mais, dans la pratique, il croyait à la hiérarchie, il avait du respect, ce qui nous surprenait, nous qui sommes d'une génération sceptique; une princesse, un ministre, sortaient à ses yeux du commun, et il s'inclinait, il « gobait », comme nous nous permettions de le dire entre nous. Il est donc aisé de comprendre son effarement, à la désorganisation brusque d'un régime, dont la pompe l'avait ébloui. Dans une lettre écrite à Ernest Feydean, après la mort de Théophile Gautier, il parle de « l'infection moderne », il déclare que, depuis le Quatre Septembre, tout est fini pour eux. Lors de mes premières visites, il m'interrogeait curieusement sur les démagogues, qu'il croyait de mes amis. Le triomphe des idées démocratiques lui semblait être l'agonie des lettres. En somme, il n'aimait pas son temps, et je reparlerai de cette haine qui influait beaucoup sur son tempérament littéraire. Bientôt, d'ailleurs, le spectacle de nos luttes politiques l'emplit de dégoût, ses anciens amis, les bonapartistes, lui parurent aussi bêtes et aussi maladroits que les républicains. J'insiste, parce qu'il faut bien établir qu'aucun parti ne saurait le réclamer. En dehors de ses instincts autoritaires et de sa croyance au pouvoir, même dans ses représentants les plus médiocres, il avait un trop large mépris de l'humanité. Je trouve en lui un exemple assez fréquent, chez les grands écrivains, d'un révolutionnaire qui démolit tout, sans avoir la conscience de sa terrible besogne, et malgré une bonhomie qui le fait croire aux conventions sociales et aux mensonges dont il est entouré.

Il faut noter ici un autre trait caractéristique : Flaubert était un provincial. Un de ses vieux amis disait un peu méchamment : « Ce diable de Flaubert, plus il vient à Paris, et plus il devient provincial. » Entendez par là qu'il gardait des naïvetés, des ignorances, des préjugés, des lourdeurs d'homme qui, tout en connaissant fort bien son Paris, n'en avait jamais été pénétré par l'esprit de blague et de légèreté spirituelle. Je l'ai comparé à Corneille, et ici la ressemblance s'affirme encore. C'était le même esprit épique, auquel le potage et les fines nuances échappaient. On a fait remarquer avec raison que *Madame Bovary* était son œuvre la

plus vécue, et que, dans *l'Education sentimentale*, le côté parisien offrait parfois une touche lourde et embarrassée; le salon de Mme Dambreuse, par exemple, ressemble plus à un sérail qu'à une réunion de jeunes femmes poussées sur le pavé de Paris. Il voyait humain, il perdait pied dans l'esprit et dans la mode. Ce côté provincial se trouvait chez l'homme, disposé à tout croire, manquant de ce scepticisme qui met en défiance; jamais personne n'a été plus trompé que lui par les apparences, il fallait des catastrophes pour lui ouvrir les yeux. Sans aimer le monde, souffrant beaucoup de la chaleur des salons, il se croyait forcé à des visites, il passait son habit noir avec une certaine solennité, tout en le plaisantant; et, quand il était habillé, cravaté et ganté de blanc, il se posait devant vous avec son : « Voilà, mon bon ! » accoutumé, où il entrait un peu de la joie enfantine d'un simple romancier qui va chez les grands. Tout cela était plein de bonhomie et nous attendrissait, mais le bourgeois de province apparaissait au fond.

Oui, le grand mot est lâché : Flaubert était un bourgeois, et le plus digne, le plus scrupuleux, le plus rangé qu'on pût voir. Il le disait souvent lui-même, fier de la considération dont il jouissait, de sa vie entière donnée au travail; ce qui ne l'empêchait pas d'égorger les bourgeois, de les foudroyer à chaque occasion, avec ses emportements lyriques. Cette contradiction s'explique aisément. D'abord, Flaubert avait grandi en plein romantisme, au milieu des terribles paradoxes de Théophile Gautier, qui a eu sur lui une influence dont nous étions tous frappés; je parle ici d'une influence toute d'extérieur, car le seul homme qui ait influé véritablement sur ses œuvres a été Louis Bouilhet. Puis, il faut distinguer, l'injure de bourgeois était dans sa bouche un anathème généralisé et lancé à la tête de l'humanité bête; par bourgeois, il entendait les sots, les éclopés, ceux qui nient le soleil, et non les braves gens qui vivent sans tapage, au coin de leur feu. J'ajouterai que ses grandes colères tombaient comme des soupes au lait. Il criait très fort, gesticulant, le sang au visage; puis, il se calmait brusquement, c'était comme des airs de bravoure que, dans son intimité avec les hommes de 1830, il avait appris à se jouer à lui-même. A ce propos, on m'a raconté qu'un écrivain russe, avec qui Tourgueneff nous avait fait dîner, a été tellement surpris de cette violence un peu théâtrale de Flaubert, que, dans un article où il a parlé de lui plus tard, il l'a accusé de « fatuité ». Ce mot me paraît si impropre, que je proteste de toute mon énergie. Flaubert était d'une absolue bonne foi dans ses emportements, à ce point qu'il risquait souvent l'apoplexie et qu'on devait ouvrir les fenêtres pour lui faire prendre l'air; mais j'accorde qu'il y avait eu sans doute un entraînement antérieur, que la littérature, l'amour de la force et de l'éclat étaient pour beaucoup dans son attitude. Ce que je constate, d'ailleurs, c'est que cet homme si violent en paroles, n'a jamais eu une violence d'action. Il était d'une douceur de père avec ses amis, et ne se fâchait que contre les imbéciles. Encore, avec sa bonhomie, avec un manque de sens critique sur lequel je reviendrai, ne traitait-il pas tous les imbéciles aussi sévèrement. Un lieu commun échappé par hasard le jetait hors de lui, lorsqu'il tolérait des médiocrités et allait jusqu'à les défendre. La bêtise courante, la platitude quotidienne et dont personne n'est entièrement dégagé, l'exaspérait plus encore que ce néant douloureux de l'homme qu'il a si largement peint dans ses œuvres. Ces deux traits le caractérisent très fidèlement : il criait autant qu'il croyait, sa facilité à se tromper sur les hommes et les choses égalait sa facilité à se mettre en colère C'était un cœur très bon, plein d'enfantillages et d'innocences, un cœur très chaud, qui éclatait en indignations à la plus légère blessure. Son charme puissant se trouvait là, et voilà pourquoi nous l'adorions tous comme un père.

III

Mes premières visites à Flaubert furent une grande désillusion, presque une souffrance. J'arrivais avec tout un Flaubert bâti dans ma tête, d'après ses œuvres, un Flaubert qui était le pionnier du siècle, le peintre et le philosophe de notre monde moderne. Je me le représentais comme ouvrant une voie nouvelle, fondant un Etat régulier dans la province conquise par le romantisme, marchant à l'avenir avec force et confiance. En un mot, j'allais chercher l'homme de ses livres, et je tombais sur un terrible gaillard, esprit paradoxal, romantique impénitent, qui m'étourdissait pendant des heures sous un déluge de théories stupéfiantes. Le soir, je rentrais malade chez moi, moulu, ahuri, en me disant que l'homme était chez Flaubert inférieur à l'écrivain. Depuis, je suis revenu sur ce jugement, j'ai goûté la saveur d'un tempérament si plein de contradictions, je me suis habitué, et pour rien au monde je n'aurais voulu qu'on me changeât mon Flaubert. Mais l'impression première n'en avait pas moins été une déception, déception que j'ai vu se reproduire chez tous les jeunes gens qui l'ont approché.

Par exemple, comment voulez-vous qu'on écoutât sans surprise ce qu'il disait de *Madame Bovary*. Il jurait n'avoir écrit ce livre que pour « embêter » les réalistes, Champfleury et ses amis; il voulait leur montrer qu'on pouvait être à la fois un peintre exact du monde moderne et un grand styliste. Et cela était dit si carrément, qu'on en venait à se demander s'il avait eu conscience de son œuvre, s'il avait prévu l'évolution qu'elle allait produire dans les lettres. En vérité, j'en doute aujourd'hui; beaucoup de génies créateurs en sont là, ils ignorent le siècle nouveau qu ils apportent. Toutes ses théories concluaient contre la formule que nous, ses cadets, avons prise dans *Madame Bovary*. Ainsi, il déclarait de sa voix tonnante que le moderne n'existe pas, qu'il n'y a pas de sujets modernes; et lorsque, effaré par cette affirmation, on le poussait pour comprendre, il ajoutait qu'Homère était aussi moderne que Balzac. S'il avait dit humain, on se serait entendu; mais moderne restait inacceptable. Du reste, il semblait nier les évolutions en littérature. J'ai discuté vingt fois avec lui à ce propos, sans arriver à lui faire confesser, l'histoire de notre littérature à la main, que les écrivains ne poussaient pas comme

des phénomènes isolés; ils se tiennent les uns les autres, ils forment une chaîne affectant certaines courbes, selon les mœurs et les époques historiques. Lui, en individualiste forcené, me criait des mots énormes : il s'en fichait (mettez un autre terme), ça n'existait pas, chaque écrivain était indépendant, la société n'avait rien à voir dans la littérature, il fallait écrire en beau style, et pas davantage. Certes, je tombais d'accord qu'il serait imbécile de vouloir fonder une école; mais j'ajoutais que les écoles se fondent d'elles-mêmes, et qu'il faut bien les subir. Le malentendu n'en a pas moins continué entre nous jusqu'à la fin; sans doute il croyait que je rêvais de réglementer les tempéraments, lorsque je faisais simplement une besogne de critique, en constatant les périodes qui s'étaient développées dans le passé et qui se développent encore sous nos yeux. Les jours où il s'emportait contre les étiquettes, les mots en *isme*, je lui répondais qu'il faut pourtant des mots pour constater des faits; souvent même ces mots sont forgés et imposés par le public, qui a besoin de se reconnaître, au milieu du travail de son temps. En somme, nous nous entendions sur le libre développement de l'originalité, nous avions la même philosophie et la même esthétique, les mêmes haines et les mêmes tendresses littéraires; notre désaccord ne commençait que si je tâchais de le pousser plus avant, en remontant de l'écrivain au groupe, en cherchant à savoir d'où venait notre littérature et où elle allait.

Si je ne suis pas très clair ici, c'est qu'à la vérité je n'ai jamais bien saisi l'ensemble de ses idées sur la littérature. Elles me semblaient fort décousues, elles partaient brusquement dans la conversation avec une raideur de paradoxe et un éclat de tonnerre, le plus souvent pleines de contradictions et d'imprévu. Peut-être était-ce moi qui voulais mettre un peu trop de logique entre le penseur et l'écrivain chez Flaubert. J'aurais désiré que l'auteur de *Madame Bovary* aimât le monde moderne, qu'il se rendît compte de l'évolution dont il était un des agents les plus puissants; et cela me chagrinait de tomber sur un romantique qui «gueulait» contre les chemins de fer, les journaux et la démocratie, sur un individualiste pour qui un écrivain était un absolu, un simple phénomène de rhétorique. Le jour de notre terrible discussion sur Chateaubriand, comme il prétendait qu'en littérature la phrase bien faite seule importait, je l'exaspérais en disant : « Il y a autre chose que des phrases bien faites dans *Madame Bovary*, et c'est par cette autre chose que cette œuvre vivra. Dites ce que vous voudrez, vous n'en avez pas moins porté le premier coup au romantisme. » Alors, il cria que *Madame Bovary* était de la m...., qu'on finissait par l'assommer avec ce bouquin-là, qu'il le donnerait volontiers pour une phrase de Chateaubriand ou d'Hugo. Il se refusait absolument à voir autre chose que de la littérature dans les romans des autres et même dans les siens; il y niait, je ne dirai pas le progrès, mais jusqu'au mouvement des idées; de la belle langue, rien de plus. Et son individualisme, son horreur des groupes, venait d'un grand orgueil. Un de ses mots favoris, quand on exposait ses principes dans une préface, et qu'on s'y rattachait à un mouvement quelconque, était : « Soyez donc plus fier ! » Faire des phrases correctes et superbes, et les faire dans son coin, en bénédictin qui donne sa vie entière à sa tâche, tel était son idéal littéraire.

J'ai dit un mot de sa haine du monde moderne. Elle éclatait dans toutes ses paroles. Il avait pris cette haine dans son intimité avec Théophile Gautier; car, l'année dernière, lorsque j'ai lu le volume de souvenirs publié par M. Bergerat sur son beau-père, je suis resté stupéfait de retrouver tout mon Flaubert dans les paradoxes à jet continu de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*. C'était le même amour de l'Orient, la passion des voyages, loin de cet abominable Paris, bourgeois et étriqué. Flaubert se disait né pour vivre là-bas, sous une tente; l'odeur du café lui causait des hallucinations de caravanes en marche; il mangeait des mets les plus abominables avec religion, pourvu que ces mets eussent un nom d'une belle allure exotique. C'étaient les mêmes diatribes contre toutes nos inventions; la vue seule d'une machine le jetait hors de lui, dans une crise d'antipathie nerveuse. Il prenait bien le chemin de fer pour aller à Rouen, simplement pour économiser le temps, disait-il; mais il ne cessait de gronder pendant tout le voyage. C'était encore les mêmes railleries devant les mœurs et les arts nouveaux, un regret continuel de la vieille France, selon son expression, une sorte d'aveuglement volontaire et de peur sourde devant l'avenir; à l'entendre, demain allait nous manquer, nous marchions à un abîme noir; et, quand j'affirmais mes croyances au vingtième siècle, quand je disais que notre vaste mouvement scientifique et social devait aboutir à un épanouissement de l'humanité, il me regardait fixement de ses gros yeux bleus, puis haussait les épaules. Du reste, c'étaient là des questions générales qu'il n'abordait pas; il préférait rester dans la technique littéraire. Mais il réservait surtout ses colères pour la presse; le tapage des journaux, l'importance qu'ils se donnent, les sottises qu'ils impriment fatalement dans la hâte avec laquelle ils sont faits, le soulevaient de fureur. Il parlait de les tous supprimer d'un coup. Ce qui le blessait particulièrement, c'étaient les détails qu'on donnait parfois sur sa personne. Il trouvait cela inconvenant, il disait que l'écrivain seul appartenait au public. Je fus fort mal reçu un jour que je me hasardai à lui dire qu'en somme le critique qui s'occupait de son vêtement et de sa nourriture, faisait sur lui le même travail d'analyse que lui-même, romancier, faisait sur les personnages dont il observait les figures dans la vie. Cette logique le bouleversa, jamais il ne voulut convenir que tout marche à la fois et que la presse à informations est la petite sœur, fort mal soignée si l'on veut, de *Madame Bovary*. D'ailleurs, cet homme si féroce qui parlait de pendre tous les journalistes, était ému aux larmes, dès que le dernier des plumitifs faisait sur lui un bout d'article. Il lui trouvait du talent, il promenait le journal dans sa poche. A dix années de distance, il répétait de mémoire des phrases écrites sur ses livres, encore touché des éloges et frémissant des critiques. Il est toujours resté un débutant, par cette fraîcheur d'impression. Riche et travaillant à ses heures, n'ayant pas traversé la presse, il l'ignorait, la méprisant trop parfois et

croyant parfois trop à elle. Bien qu'il s'emportât contre toute publicité, souvent une réclame, une simple annonce le ravissait. Il avait, comme nous tous, hélas! ce besoin maladif d'occuper le monde de sa personne. Seulement, il y mettait une naïveté de grand enfant. Quelques semaines avant sa mort, comme la *Vie moderne* publiait sa féerie : *le Château des cœurs*, il fut enchanté parce que le journal se trouvait étalé aux vitrines des libraires de Rouen, où sa vieille bonne de Croisset l'avait vu. « Je deviens un grand homme », écrivait-il. N'est-ce pas là une note exquise?

Cette bonhomie si charmante venait d'un manque de critique absolu. Il faut s'entendre, il était un très bon juge pour lui-même, et il avait une très large érudition; mais, dans ses opinions sur les autres, les proportions manquaient, ses facilités à croire le portaient à de singulières indulgences, tandis que son entêtement à ne jamais généraliser, à ne pas tenir compte de l'histoire des idées, l'enfonçait dans des sévérités de pur rhétoricien. Parfois il témoignait ainsi des admirations qui nous surprenaient, d'autant plus qu'il se montrait d'une injustice révoltante à l'égard des talents qui lui étaient antipathiques. Pour me faire nettement comprendre, il faut que je revienne encore à son idéal littéraire. Souvent, il répétait : « Tout a été dit avant nous, nous n'avons qu'à redire les mêmes choses, dans une forme plus belle, si c'est possible. » Ajoutez que, lorsqu'il s'échauffait dans une discussion, il en arrivait à nier tout ce qui n'était pas le style; et c'était alors des affirmations qui nous consternaient : les bonshommes n'existaient pas dans un livre, la vérité était une blague, les notes ne servaient à rien, une seule phrase bien faite suffisait à l'immortalité d'un homme; paroles d'autant plus troublantes, qu'il reconnaissait luimême avoir la bêtise de perdre son temps à ramasser des documents et à ne vouloir planter debout que des figures exactes et vivantes. Quel cas étrange et profond, l'auteur de *Madame Bovary* et de *l'Education sentimentale* méprisant la vie, méprisant la vérité, et finissant par se tuer dans le tourment de plus en plus aigu de la seule perfection du style! On comprendra dès lors ses engouements et ses haines littéraires. Il savait par cœur des phrases de Chateaubriand et de Victor Hugo, qu'il déclamait avec une emphase extraordinaire. Goncourt disait en riant que des annonces chantées sur ce ton auraient paru sublimes. Et Flaubert ne sortait pas de ses phrases, à ses yeux tout Chateaubriand et tout Hugo semblaient être là. Naturellement, pour les mêmes raisons, il tenait en petite estime Mérimée, et il exécrait Stendhal. Il appelait ce dernier : monsieur Beyle, comme il appelait Musset : monsieur de Musset. Pour lui, le poète n'était qu'un amateur qui avait eu le mauvais goût de se moquer de la langue et de lâcher la prosodie. Quant à Stendhal, n'était-ce pas ce railleur pincé qui s'était vanté de lire chaque matin une page du Code pour prendre le ton? Nous savions ce grand psychologue, selon le mot de M. Taine, si antipathique à Flaubert, que nous évitions même de prononcer son nom. J'ajouterai ici qu'il devenait très difficile de discuter avec Flaubert, quand on n'était pas de son avis; car il ne discutait pas posément, en homme qui a des arguments à faire valoir et qui consent à écouter ceux de son adversaire, avec le désir de s'éclairer; il procédait par affirmations violentes et perdait presque aussitôt la tête, si l'on ne pliait pas devant lui. Alors, pour lui éviter un chagrin, pour ne pas lui faire courir le risque d'un coup de sang, nous disions comme lui ou bien nous gardions le silence. Il était absolument inutile de vouloir le convaincre.

Heureusement, à côté du styliste impeccable, de ce rhétoricien affolé de perfection, il y a un philosophe dans Flaubert. C'est le négateur le plus large que nous ayons eu dans notre littérature. Il professe le véritable nihilisme, — un mot en *isme* qui l'aurait mis hors de lui, — il n'a pas écrit une page où il n'ait creusé notre néant. Le plus étrange est, je le répète, que ce peintre de l'avortement humain, que ce sceptique amer, était un homme si tendre et si naïf au fond. On se tromperait fort, si l'on se le représentait comme un Jérémie se lamentant sur l'effondrement continu du monde; dans l'intimité, il ne soulevait guère ces questions, il sacrait quelquefois contre les petites misères de l'existence, mais sans lyrisme. Un brave homme, voilà son signalement. Son comique si particulier demanderait aussi à être étudié. La bêtise l'attirait par une sorte de fascination. Quand il avait découvert un document de grosse sottise, c'était pour lui un épanouissement, il en parlait pendant des semaines. Je me souviens qu'il s'était procuré un recueil de pièces de vers uniquement écrites par des médecins; il nous forçait à en écouter des morceaux, qu'il lisait de sa voix la plus retentissante, et il s'étonnait quand nous n'éclations pas comme lui d'un rire énorme. Un jour, il eut cette parole triste : « C'est singulier, je ris maintenant de choses dont personne ne rit plus. » A Croisset, il avait d'étranges collections dans des cartables, des procès-verbaux de gardes champêtres, des pièces de procès curieux, des images enfantines et stupides, tous les documents de l'imbécillité humaine qu'il avait pu rassembler. Remarquez que ses livres sont là tout entiers, qu'il n'a jamais fait qu'étudier cette imbécillité, même dans les visions splendides de *la Tentation de saint Antoine*. Il jetait simplement son admirable style sur la sottise humaine, et je dis la plus basse, la plus terre à terre, avec parfois de grandes échappées de poète blessé. Son comique n'est pas l'esprit léger du dernier siècle, le rire fin et malicieux, le coup de griffe qui cingle; mais un comique qui remonte au seizième siècle, de sang plus épais et de patte plus lourde, bonhomme et brutal à la fois, faisant un trou. Cela explique encore son manque de succès dans les salons et auprès des femmes. On lui trouvait une gaieté de commis-voyageur. Dans l'intimité, il était terrible, quand il se déboutonnait.

Voilà donc des traits de sa physionomie, qui pourront aider à la reconstruire. Pour moi, je me résume en disant qu'il n'avait pas voulu l'évolution apportée dans le roman par *Madame Bovary*, et qu'il a toujours refusé d'en voir et d'en mesurer les conséquences. Ce livre a été simplement un produit de son tempérament qui s'est rencontré au confluent de Balzac et de Victor Hugo. Il a mis sa gloire à être un rhétoricien, lorsqu'il a été plus encore un observa-

teur et un expérimentateur. En étudiant en lui l'écrivain, on voit aisément comment ses facultés diverses, les contradictions apparentes qu'il apportait, ont fait de lui le romancier qu'il a été, sans qu'il ait résolu de l'être.

IV

Je passe maintenant aux livres de Gustave Flaubert.

Il faut se rappeler qu'il débuta seulement à trente-cinq ans, en 1856. Ses amis semblaient même avoir une assez médiocre confiance en son avenir. Cela indiquerait que, jusque-là, il avait hésité, échoué dans des tentatives, montrant les indécisions et les avortements de son Frédéric Moreau; on m'a en effet affirmé qu'avant *Madame Bovary*, il avait écrit trois ouvrages considérables, dont les manuscrits n'existent même plus. Pourtant, il ne parlait jamais de ses premiers essais; il ne citait guère en plaisantant qu'une sorte de tragédie comique sur la vaccine. Sans doute il avait rimé beaucoup de vers médiocres, qu'on retrouvera peut-être dans ses papiers. Louis Bouilhet était alors le grand homme du groupe, et M. Maxime Du Camp avait déjà un nom presque célèbre, lorsque Flaubert se débattait encore dans les incertitudes d'un début pénible. Je suis certain que, malgré son large cœur, il souffrit de cette situation, de cette première impuissance où son génie restait paralysé, tandis que des talents inférieurs se produisaient si aisément et paraissaient le tenir en dédain. J'explique ainsi l'admiration exagérée qu'il a toujours professée pour Bouilhet, en homme qui avait vu autrefois un maître dans ce poète de second ordre.

L'apparition de *Madame Bovary* fut donc une surprise. Ce livre, écrit après le voyage en Orient, aurait été inspiré, dit-on, par la lecture d'un simple fait-divers, le suicide de la femme d'un médecin que Flaubert connaissait. D'autre part, M. Maxime Du Camp m'a écrit: « *Madame Bovary* est un livre qu'on lui a imposé, qu'il s'est imposé à lui-même, et qui est sorti de circonstances toutes spéciales, fort douloureuses pour lui »; et je crois savoir que M. Du Camp se réserve d'expliquer cette phrase mystérieuse dans une étude qu'il compte écrire sur Flaubert. Peu importe, d'ailleurs; l'auteur inconnu, travaillant dans son coin, arrivait avec cette note puissamment originale qui allait transformer le roman : voilà la grande affaire. Je ne crois pas que les amis de Flaubert aient même alors senti la portée d'une telle œuvre. Il leur en lisait des morceaux, et l'on prétend qu'ils lui faisaient faire de nombreuses corrections, ce dont je doute fort, car le Flaubert des dernières années n'était pas un homme à changer une virgule. Du reste, tous lancés dans le mouvement romantique, ils devaient, ainsi que lui, regarder *Madame Bovary* comme une bonne plaisanterie lyrique faite aux réalistes de l'époque. On connaît le procès ridicule intenté à l'auteur et le succès retentissant du roman. A ce propos, je note que Flaubert, malgré sa bonhomie, n'oubliait pas facilement les injures; il a toujours gardé rancune à M. Pinard, qui lança contre lui son réquisitoire fameux, devenu aujourd'hui un monument de drôlerie. Le livre rapporta très peu au romancier, huit cents francs, je crois; il faudrait raconter cette histoire tout au long, car elle est une page curieuse de notre librairie. Il est vrai que, plus tard, il vendit assez cher au même éditeur *Salammbô* et *l'Education sentimentale*. Mais ce que je veux nettement établir, c'est la singulière haine que Flaubert conçut peu à peu contre *Madame Bovary*. Après ses autres œuvres, comme on lui jetait toujours son premier roman à la tête, comme on lui répétait : « Donnez-nous une autre *Madame Bovary* », il se prit à maudire cette fille aînée qui faisait un pareil tort à ses sœurs cadettes. Cela alla si loin qu'un jour il nous déclara sérieusement que, s'il n'avait pas eu besoin d'argent, il l'aurait retirée absolument du commerce, en empêchant qu'on en tirât des éditions nouvelles. Peut-être aussi éprouvait-il, dans son cœur de romantique, un sourd chagrin, à voir la terrible poussée naturaliste que son œuvre avait produite dans notre littérature. Je retrouve là l'inconscience dont j'ai parlé.

J'ai peu de notes sur *Salammbô*. Le succès fut encore très retentissant; je me souviens des plaisanteries de la petite presse, des caricatures, des parodies. Le bruit devint surtout énorme, après qu'une grande dame se fut risquée en costume de Salammbô dans un bal des Tuileries. Le livre avait paru en 1863. Il avait coûté à Flaubert un travail considérable de recherches, sans parler du voyage qu'il avait fait à Tunis. Aussi doit-on se rappeler la polémique violente qu'il eut avec un savant, M. Frœhner, qui contestait l'exactitude de ses documents. Il regimba de même, mais avec cordialité, contre l'article où Sainte-Beuve parlait d'une « pointe sadique ». Ce sont les deux seules occasions où il se laissa entraîner à la polémique. Il était alors très intime avec Sainte-Beuve, qu'il rencontrait chez la princesse Mathilde et à leur dîner de Magny, dont on a tant parlé. Ce fut aussi chez Magny qu'il se lia avec les autres convives, MM. Taine, Renan, Paul de Saint-Victor, le prince Napoléon, sans parler de Théophile Gautier et des Goncourt. George Sand, je crois, y parut à plusieurs reprises. Elle aimait beaucoup Flaubert, elle le tutoyait et lui écrivait de longues lettres, bien qu'ils ne s'entendissent guère ensemble sur la littérature; je me rappelle une discussion entre eux, à propos de Sedaine, qu'elle lui vantait et qu'il déclarait être de l'eau claire; quand elle mourut, il éprouva un très grand chagrin. Pour en finir avec *Salammbô*, je le trouvai triste, un jour qu'il achevait de revoir les épreuves de l'édition définitive qui a paru dernièrement; et il me dit que l'ouvrage venait de lui paraître d'un bon tiers trop long. Plus il allait, et plus il avait un besoin de sobriété. La sobriété, c'est la perfection.

En somme, le livre dont il a le plus souffert est *l'Education sentimentale*. Il avait mis tout son effort dans cette œuvre, remuant les bibliothèques, consultant les journaux et les gravures, se donnant un mal énorme pour reconstituer les lieux, qui ont singulièrement changé depuis quarante ans. Lorsqu'un écrivain passe six ou sept années sur un ouvrage, et qu'il y emploie une pareille somme de travail et de volonté, il donne naturellement à cet ouvrage une

importance considérable. Flaubert était donc persuadé qu'il lançait une œuvre bien supérieure à *Madame Bovary*, et dont l'apparition devait porter un formidable coup dans le public. Du reste, il n'a jamais publié un livre, sans croire fortement au succès, avec une confiance d'enfant et une ignorance des conditions de la vente en librairie, qui rappelaient les beaux rêves de Balzac. On le plaisanta beaucoup, à l'époque, sur la prétendue caisse en bois des îles, dans laquelle il avait apporté *l'Education sentimentale* de Croisset à Paris; cette caisse était en bois blanc, et Flaubert expliquait qu'il l'avait fait faire par le menuisier de son village, pour transporter avec plus de facilité et de sûreté son manuscrit, qui était énorme; ajoutez qu'il devait en lire des passages chez la princesse Mathilde, et qu'il n'aurait pas su comment se présenter, avec un tel paquet de papier entre les bras. Le roman parut à la fin de 1869. Le succès de vente fut médiocre, les journaux attaquèrent l'œuvre avec violence, et Flaubert tomba brusquement du haut de son rêve. La chute fut si douloureuse, qu'il s'en ressentit jusqu'à la fin. Ce qui lui fut le plus sensible, ce fut le silence qui enterra bientôt *l'Education sentimentale;* on la déclara ennuyeuse à mourir, et personne n'en parla plus. Il courut s'enfermer à Croisset; c'était son refuge, dans les gros chagrins. Lorsque nous allâmes le voir dernièrement, il nous disait en montrant son cabinet : « Voici une pièce où j'ai beaucoup travaillé et où j'ai souffert plus encore. » Cela m'avait vivement ému, car je connais cette souffrance du cerveau qui se dévore dans la solitude. Là-bas, il cachait toutes ses plaies; il sanglotait sur ce divan où il est mort, il agonisait à cette table où il a raturé tant de phrases rebelles. Il faut savoir ce que lui coûtait une bonne page, lui qui s'était stérilisé volontairement, dans son désir toujours inassouvi de la perfection. C'était un arrachement continu, des couches douloureuses à hurler, des doutes sans cesse renaissants, jusqu'à se traiter de brute, à se croire idiot Il nous le répétait souvent : « Toutes les nuits, j'ai envie de me casser la margoulette. » Songez alors quelle dut être la torture de cet homme, lorsqu'il se trouva seul, avec l'écroulement de son œuvre derrière lui ! Il voyait par terre sept années de travail, il était ébranlé dans toutes ses convictions. Les grands producteurs se consolent vite, mais lui devait attendre des années pour se remettre à croire. Puis, les temps étaient sombres, l'invasion arriva et acheva de le bouleverser. Ce romancier, dont on blâme le scepticisme et l'indifférence, qui n'a jamais écrit les mots de patrie et de drapeau, souffrit abominablement de l'occupation étrangère. Quand je le revis, il en était absorbé, tout pâle, et tout tremblant. Ce furent ses années mauvaises, celles dont j'ai parlé, et qu'il passa rue Murillo. La blessure de *l'Education sentimentale* était toujours au fond. Souvent, il s'arrêtait brusquement devant un de nous, en s'écriant : « Mais expliquez-moi donc pourquoi ce bouquin n'a pas eu de succès ! » L'année dernière, à la suite d'un article que je fis à propos d'une nouvelle édition du roman, il m'écrivit une lettre où il le définissait d'une phrase bien juste. « C'est un livre honnête », disait-il. Puis, il ajoutait que peut-être avait-il eu le tort de sortir du cadre fatal de tout roman, en écrivant ce journal de la vie telle qu'elle est. Ainsi, il en était arrivé à douter de lui-même, ce qui annonçait un terrible travail en lui, pour qui le connaissait.

Quant à *la Tentation de saint Antoine*, elle l'a occupé plus de vingt ans. Avant *Madame Bovary*, il y avait travaillé; un fragment, la visite de la reine de Saba, parut même dans l'*Artiste*. Mais toujours il remettait l'ouvrage sur le chantier, sans pouvoir se contenter. Le premier texte du morceau de la reine de Saba serait, dit-on, meilleur que celui qu'il a refait depuis, ce qui prouve le côté presque maladif de son besoin de perfection. En 1874, lorsqu'il eut enfin terminé l'œuvre, ce fut pour lui un grand soulagement; non pas qu'il fût absolument satisfait, mais il n'y voyait plus clair, selon son expression, et il avait peur de tout recommencer de nouveau, s'il ne se décidait pas à publier. Le succès fut encore moindre que pour *l'Education sentimentale*. Flaubert s'en étonna, car il s'était imaginé qu'une telle œuvre de science et d'art pouvait aisément devenir populaire; mais il n'en souffrit pas autant que nous le craignions. *La Tentation de saint Antoine* est restée jusqu'à la fin son œuvre favorite.

Des *Trois Contes*, je parlerai peu. Flaubert les regardait comme une distraction. Il avait commencé *Bouvard et Pécuchet*, le livre posthume qu'il a laissé, lorsque, terrifié de la besogne, accablé par la perte de sa fortune, il lâcha ce gros travail et s'amusa à écrire les trois nouvelles : *la Légende de saint Julien l'Hospitalier*, *Un cœur simple* et *Hérodias*. Chacune lui coûta six mois environ. C'était là ce qu'il appelait se reposer. Maintenant, je devrais dire ce que je sais de *Bouvard et Pécuchet;* mais je serai bref, le livre n'a pas paru, et je préfère ne pas le déflorer. *Bouvard et Pécuchet*, dans l'idée de l'auteur, doit être pour le monde moderne ce que *la Tentation de saint Antoine* est pour le monde antique : une négation de tout, ou plutôt une affirmation de la sottise universelle. Seulement, *la Tentation de saint Antoine* est une épopée poussée au lyrisme, tandis que *Bouvard et Pécuchet* est un comédie poussée presque jusqu'à la caricature. Flaubert a pris deux bonhommes, deux anciens employés de ministère, qu'il a fait se retirer à la campagne où ils tentent toutes les connaissances humaines, par manière de distraction et dans le but plus noble de se rendre utiles; naturellement, leurs tentatives échouent, ils sont un continuel avortement, et lorsqu'ils ont passé stérilement de l'agriculture à l'histoire et de la littérature à la religion, ils ne trouvent plus qu'une occupation intéressante, celle de copier tous les papiers imprimés qui leur tombent sous la main. Cette copie des deux bonshommes devait former un second volume, dans lequel Flaubert aurait publié les âneries échappées aux plumes les plus médiocres et les plus illustres, en commençant par lui-même; j'ignore si ce second volume était assez complet avant sa mort, pour qu'il puisse paraître. Ce que je sais, c'est que *Bouvard et Pécuchet* a donné une peine atroce à Flaubert; plusieurs fois, il a été sur le point de tout lâcher, tellement cette revue monotone des connaissances humaines présentait de difficultés, et tellement il se perdait dans des re-

cherches compliquées. Le seul chapitre de l'agriculture, à peine trente pages, l'a forcé à lire cent sept ouvrages sur la matière. Il s'entêtait pourtant; l'œuvre était une vieille idée de jeunesse à laquelle il croyait. Je me permettrai ici une anecdote qui montre quelle importance il donnait aux moindres détails. Il nous faisait d'abord à nous-mêmes un mystère du titre de son livre; il disait : « Mes bonshommes »; plus tard, quand il nous le confia, il ne le désignait encore que par les initiales B et P, dans ses lettres. Un jour donc, comme nous déjeunions chez Charpentier, nous parlions des noms, et je dis que j'en avais trouvé un excellent, Bouvard, pour un personnage de *Son Excellence Eugène Rougon*, le roman auquel je travaillais alors. Je vis Flaubert devenir singulier. Quand nous quittâmes la table, il m'emmena au fond du jardin, et là, avec une grosse émotion, il me supplia de lui abandonner ce nom de Bouvard. Je le lui abandonnai en riant. Mais il restait sérieux, très touché, et il répétait qu'il n'aurait pas continué son livre, si j'avais gardé le nom. Pour lui, toute l'œuvre était dans ces deux noms : *Bouvard, Pécuchet*. Il ne la voyait plus sans eux.

Je ne puis me dispenser de dire aussi un mot du *Candidat*, cette pièce malheureuse qui n'eut aucun succès au Vaudeville. La passion du théâtre l'avait toujours tourmenté, mais sans le déranger trop de ses romans. C'était surtout l'exemple de Bouilhet qui l'enflammait. Il avait fait avec lui une pièce : *le Sexe faible*, qui fut d'abord reçue au Vaudeville. Puis, M. Carvalho, alors directeur, préféra avoir une pièce de lui tout seul, et ce fut ainsi que Flaubert écrivit *le Candidat*. Il crut d'abord à sa pièce, mais à la répétition générale, qui nous consterna, il sentit la chute fatale. Son attitude fut très belle, très crâne, dans cette occasion. Il assista à sa défaite sans émotion apparente; la salle fut froidement respectueuse, à peine y eut-il deux ou trois coups de sifflet. Dehors, il neigeait. Je le retrouvai à la sortie, fumant un cigare sur le trottoir, et il rentra à pied, en causant avec des amis. A la quatrième représentation, il retirait la pièce. Il était simplement étonné que le comique qu'il y avait mis, n'eût pas porté davantage. S'il a souffert de cet écroulement, nous n'en avons rien su. Et, à ce propos, je veux montrer ici par un exemple le grand cœur qu'il était, exempt de toute jalousie, même de tout retour personnel, devant le succès d'un ami. Peu de temps après *le Candidat*, dans cette même salle du Vaudeville qui lui rappelait un si cruel souvenir, il vint applaudir furieusement *Fromont jeune et Risler aîné*, d'Alphonse Daudet. Aux premières représentations de ceux qu'il aimait, il dominait ses voisins de sa haute taille, violent et superbe, jetant des regards de défi aux adversaires, gardant sa canne, enfonçant le plancher à grands coups, pour appuyer la claque. Jamais je n'ai vu sur son visage l'ombre la plus légère, lorsque nous avions un triomphe, nous ses cadets heureux; il nous embrassait et pleurait de tendresse. C'est bien rare et bien beau dans notre monde, où les meilleurs sont ravagés par l'humanité souffrante qui est en eux.

Plus tard, il nous lut *le Sexe faible*, qu'il allait faire jouer au théâtre Cluny. L'idée était ingénieuse, il y avait d'excellentes scènes; mais l'agencement général nous parut très faible, et devant notre silence embarrassé, il comprit et arrêta la pièce. Je n'assurerais pas qu'il ne perdit pas, ce jour-là, une illusion encore chère; car, pendant les répétitions du *Candidat*, il nous parlait de cinq ou six sujets de pièces qui lui étaient venus et qu'il voulait mettre à la scène, si le public mordait. Il ne nous en a jamais reparlé, il avait renoncé au théâtre. La seule tendresse qu'il eût gardée était pour sa féerie : *le Château des cœurs*, faite en collaboration avec Louis Bouilhet et d'Osmoy, et que la *Vie moderne* a publiée dernièrement. Il disait toujours qu'il voudrait, avant de mourir, voir à la scène les tableaux du Cabaret et du Royaume du Pot-au-Feu. Il ne les y a pas vus, et ses amis pensent que cela vaut mieux.

Gustave Flaubert ne laisse, comme œuvre posthume, que *Bouvard et Pécuchet*. Peut-être pourra-t-on trouver dans ses papiers de quoi faire un volume de mélanges. Lors de son voyage en Orient, il avait pris des notes en Egypte, en Nubie, en Grèce, et certaines de ces notes sont fort curieuses; les autres notes qu'on a dû trouver dans ses papiers sur la Palestine, la Syrie, la Caramanie, la Lydie, la Turquie d'Europe, auraient été copiées sur celles de M. Maxime Du Camp, après son retour à Paris. En outre, il y aurait des morceaux de *la Tentation de saint Antoine*, condamnés par lui, et qui présenteraient un vif intérêt. Je ne parle pas de sa correspondance qu'on réunira sans doute un jour, avec quelque peine à la vérité, car pour éviter justement qu'on publiât ses lettres, il y glissait par théorie des mots énormes, difficiles à imprimer; je parle bien entendu des lettres à ses intimes, les plus intéressantes.

Certainement, Flaubert croyait vivre longtemps encore. Il parlait de la mort, y songeait et la redoutait; mais cela ne l'empêchait pas de faire souvent devant nous des projets littéraires, qui, pour être réalisés, lui auraient demandé une nouvelle existence, à lui qui mettait en moyenne sept ans à un volume. Notre désir était de lui voir refaire un roman de passion; nous sentions qu'il avait besoin d'un grand succès, nous le poussions à placer une histoire d'amour dans le cadre du second Empire, qu'il avait vu de très près et sur lequel il avait des notes excellentes. Il ne disait pas non, mais il restait hésitant; la besogne l'effrayait, car avec son système il lui aurait fallu fouiller les documents de toute l'époque; peut-être aussi ne se sentait-il pas très libre, après ses séjours à Compiègne; ajoutez enfin que l'affabulation le préoccupait dans ses romans, dont l'action paraît si simple, et qu'il avait beaucoup de peine à se contenter. Cependant, il avait fini par trouver un sujet, il nous l'indiquait d'une façon trop confuse pour que j'en parle nettement ici; c'était l'histoire d'une passion réglementée, le vice embourgeoisé et se satisfaisant sous des apparences très honnêtes. Il voulait que ce fût « bonhomme ». Mais, il faut bien le dire, ce roman du second Empire, comme nous l'appelions, ne mordait guère sur son esprit. D'autres idées venaient toujours en travers, et je doute qu'il l'eût jamais écrit. Une de ces idées, celle qui a occupé ses deux dernières

années, était une nouvelle sur Léonidas aux Thermopyles. Je le trouvai un jour très allumé, comme pris de fièvre. Il n'avait pas dormi de la nuit, bouleversé par ce sujet qu'une lecture lui avait inspiré la veille. « J'en fume ! » me disait-il. Il voyait Léonidas partir pour les Thermopyles, avec ses trois cents compagnons; et il parlait d'eux comme de gardes nationaux qu'il aurait connus : c'étaient de bons bourgeois, qui s'en étaient allés, les mains dans les poches. Puis, il les suivait le long de la route, qu'il avait faite lui-même, lors de son voyage en Orient; ce qui l'arrêtait un peu, c'était son désir de revoir la Grèce, mais à la rigueur il se serait contenté de ses notes anciennes. Je suis certain qu'après *Bouvard et Pécuchet*, s'il avait vécu, il se serait mis à son Léonidas : il aurait écrit deux autres nouvelles, et aurait ainsi donné un pendant aux *Trois Contes*. Les sujets de ces nouvelles étaient trouvés, un entre autres d'une physiologie amoureuse bien hardie.

V

Il me reste à dire comment Gustave Flaubert travaillait et quelle était pour lui cette perfection qui a fait la joie et le tourment de son existence.

Je prends un de ses livres au début, lorsque le sujet était à peu près arrêté dans sa tête, et qu'il avait jeté un plan sommaire sur le papier. Dès lors, il établissait des cases, et la chasse aux documents commençait avec le plus d'ordre possible. Il lisait surtout un nombre considérable d'ouvrages; seulement, il faut dire qu'il les feuilletait plutôt, allant avec un flair dont il se flattait à la page, à la phrase qui seule lui était utile. Souvent un ouvrage de cinq cents pages ne lui donnait qu'une note, qu'il écrivait soigneusement; souvent même l'ouvrage ne lui donnait rien du tout. On trouve ici une explication des sept années qu'il mettait en moyenne à chacun de ses livres; car il en perdait bien quatre dans des lectures préparatoires. Il était entraîné, un volume le poussait à un autre, une note au bas d'une page le renvoyait à des traités spéciaux, à des sources qu'il voulait dès lors connaître, si bien qu'une bibliothèque finissait par y passer; et le tout parfois à propos d'un fait douteux, d'un simple mot dont il n'était pas sûr. D'ailleurs, je crois aussi qu'il lui arrivait d'oublier son roman et d'élargir ainsi ses lectures par un plaisir d'érudit. Son érudition s'était en effet formée de cette manière, dans les fouilles continuelles qu'il faisait en vue de ses œuvres; il avait dû se remettre au latin, il avait remué toute l'antiquité et toutes nos sciences modernes pour *Salammbô* et *la Tentation de saint Antoine*, pour *l'Education sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*. Donc, peu à peu, les notes prises dans des livres s'entassaient de la sorte et formaient bientôt d'énormes cahiers. Il questionnait également les hommes spéciaux, allait consulter des estampes à la Bibliothèque, courait la campagne et en revenait avec des documents sur les lieux où il plaçait ses personnages. Tout cela grossissait le tas des notes. Pour donner une idée de sa conscience, il suffit de conter qu'avant d'écrire *l'Education sentimentale*, il a feuilleté toute la collection du *Charivari*, afin de se pénétrer de l'esprit du petit journalisme, sous Louis-Philippe; et c'est avec les mots trouvés dans cette collection qu'il a créé son personnage d'Hussonnet. Je citerai vingt exemples de cette conscience poussée jusqu'à la manie. Enfin, le tas des notes débordait, il avait tous ses documents, ou du moins il s'arrêtait de lassitude et d'impatience; car, avec ses scrupules, les recherches auraient pu durer toujours; il venait une heure, disait-il, où il se sentait le besoin d'écrire. Et il se mettait à sa dure besogne. C'était alors que commençait sa torture.

Je rappelle ici que, lorsqu'il avait pris toutes ses notes, il affectait pour elles un grand mépris. Les notes de *Bouvard et Pécuchet*, par exemple, faisaient un paquet considérable, une montagne de papiers que nous avons vue sur sa table pendant les dernières années. Il y aurait eu la matière d'au moins dix volumes in-octavo. Chaque page de notes devait souvent se résumer en une phrase. C'était simplement de la matière exacte, dont il devait tirer la quintessence. On comprend alors quelle terrible besogne, quel effort il avait à faire pour arriver à ce résumé, d'autant plus qu'il le voulait dans une langue parfaite. Et la langue devenait tout, et les notes n'étaient plus rien. Il méprisait même l'humanité des personnages, il s'enfonçait dans la cruelle rhétorique qu'il s'était faite. Comme il le répétait, être exact, ne pas laisser passer une erreur, c'est simplement de l'honnêteté envers le public. Cela va de soi. Il n'y a que les mauvais esprits qui parlent de ce qu'ils ignorent. Puis, si on le poussait, il criait qu'il se fichait au fond de la vérité, qu'il fallait être un malade comme lui pour avoir le besoin bête de l'exactitude, et que la seule chose importante et éternelle sous le soleil était une phrase bien faite.

Quand il se mettait à rédiger, il commençait par écrire assez rapidement un morceau, tout un épisode, cinq ou six pages au plus. Parfois, lorsque le mot ne venait pas, il le laissait en blanc. Puis, il reprenait le morceau, et c'était alors deux ou trois semaines, quelquefois plus, d'un travail passionné sur ces cinq ou six pages. Il les voulait parfaites, et je vous assure que sa perfection n'était pas commode. Il pesait chaque mot, n'en examinait pas seulement le sens, mais encore la conformation. Eviter les répétitions, les rimes, les duretés, ce n'était encore que le gros de la besogne. Il en arrivait à ne pas vouloir que les mêmes syllabes se rencontrassent dans une phrase; souvent, une lettre l'agaçait, il cherchait des termes où elle ne fût pas; ou bien il avait besoin d'un certain nombre de *r*, pour donner du roulement à la période. Il n'écrivait pas pour les yeux, pour le lecteur qui lit du regard, au coin de son feu; il écrivait pour le lecteur qui déclame, qui lance les phrases à voix haute; même tout son système de travail se trouvait là. Pour éprouver ses phrases, il les « gueulait », seul à sa table, et il n'en était content que lorsqu'elles avaient passé par son « gueuloir », avec la musique qu'il leur voulait. A Croisset, cette méthode était bien connue, les domestiques avaient ordre de ne pas se déranger, quand ils entendaient monsieur crier; seuls, des bourgeois s'arrêtaient sur la

route par curiosité, et beaucoup l'appelaient : « l'avocat », croyant sans doute qu'il s'exerçait à l'éloquence. Rien n'est, selon moi, plus caractéristique que ce besoin d'harmonie. On ne connaît pas le style de Flaubert, si l'on n'a pas « gueulé » comme lui ses phrases. C'est un style fait pour être déclamé. La sonorité des mots, la largeur du rythme, donnent alors des puissances étonnantes à l'idée, parfois par l'ampleur lyrique, parfois par l'opposition comique. Il a ainsi excellé à parler des imbéciles, avec un roulement d'orgues qui les écrase.

Je ne puis même ici donner une idée de ses scrupules en matière de style. Il faudrait descendre dans l'infiniment petit de la langue. La ponctuation prenait une importance capitale. Il voulait le mouvement, la couleur, la musique, et tout cela avec ces mots inertes du dictionnaire qu'il devait faire vivre. Ce n'était pourtant pas un grammairien, car il ne reculait pas devant une incorrection, lorsqu'elle rendait une phrase plus sobre et plus tonnante. D'autre part, il tendait davantage chaque jour à la sobriété, au mot définitif, car la perfection est l'ennemie de l'abondance. Souvent, j'ai pensé, sans le lui dire, qu'il reprenait la besogne de Boileau sur la langue du romantisme, si encombrée d'expressions et de tournures nouvelles. Il se châtrait, il se stérilisait, il finissait par avoir peur des mots, les tournant de cent façons, les rejetant, lorsqu'ils n'entraient pas à son idée dans sa page. Un dimanche, nous le trouvâmes somnolent, brisé de fatigue. La veille, dans l'après-midi, il avait terminé une page de *Bouvard et Pécuchet*, dont il se sentait très content, et il était allé dîner en ville, après l'avoir copiée sur une feuille du grand papier de Hollande dont il se servait. Lorsqu'il rentra vers minuit, au lieu de se coucher tout de suite, il voulut se donner le plaisir de relire sa page. Mais il resta tout émotionné, une répétition lui avait échappé, à deux lignes de distance. Bien qu'il n'y eût pas de feu dans son cabinet, et qu'il fît très froid, il s'acharna à ôter cette répétition. Puis, il vit d'autres mots qui lui déplaisaient, il ne put tous les changer et alla se mettre au lit, désespéré. Dans le lit, impossible de dormir ; il se retournait, il songeait toujours à ces diables de mots. Brusquement, il trouva une heureuse correction, sauta par terre, ralluma la bougie et retourna en chemise dans son cabinet écrire la nouvelle phrase. Ensuite, il se refourra grelottant sous la couverture. Trois fois, il sauta et ralluma ainsi sa bougie, pour déplacer un mot ou ajouter une virgule. Enfin, n'y tenant plus, possédé du démon de la perfection, il apporta sa page, enfonça son foulard sur ses oreilles, se tamponna de tous les côtés dans le lit, et jusqu'au jour éplucha sa page, en la criblant de coups de crayon. Voilà comment il travaillait. Nous avons tous de ces rages ; mais lui avait ces rages d'un bout à l'autre de ses livres.

Quand il était à sa table, devant une page de sa première rédaction, il se prenait la tête entre les deux mains, et pendant de longues minutes regardait la page, comme s'il l'avait magnétisée. Il lâchait sa plume, il ne parlait pas, restait absorbé, perdu dans la recherche d'un mot qui fuyait ou d'une tournure dont le mécanisme lui échappait. Tourgueneff, qui l'avait vu ainsi, déclarait que c'était attendrissant. Et il ne fallait pas le troubler, et il avait une patience d'ange, lui si peu endurant d'ordinaire. Il était très doux devant la langue, ne jurait pas, attendait qu'elle voûlut bien se montrer commode. Il disait avoir cherché des mots pendant des mois.

Je viens de nommer Tourgueneff. Un jour, j'assistai à une scène bien typique. Tourgueneff, qui gardait de l'amitié et de l'admiration pour Mérimée, voulut ce dimanche-là que Flaubert lui expliquât pourquoi il trouvait que l'auteur de *Colomba* écrivait mal. Flaubert en lut donc une page ; et il s'arrêtait à chaque ligne, blâmant les *qui* et les *que*, s'emportant contre les expressions toutes faites, comme « prendre les armes » ou « prodiguer des baisers ». La cacophonie de certaines rencontres de syllabes, la sécheresse des fins de phrase, la ponctuation illogique, tout y passa. Cependant, Tourgueneff ouvrait des yeux énormes. Il ne comprenait évidemment pas, il déclarait qu'aucun écrivain, dans aucune langue, n'avait raffiné de la sorte. Chez lui, en Russie, rien de pareil n'existait. Depuis ce jour, quand il nous entendait maudire les *qui* et les *que*, je l'ai vu souvent sourire ; et il disait que nous avions bien tort de ne pas nous servir plus franchement de notre langue, qui est une des plus nettes et des plus simples. Je suis de son avis, j'ai toujours été frappé de la justesse de son jugement ; c'est peut-être parce que, à titre d'étranger, il nous voit avec le recul et le désintéressement nécessaires.

Je citerai encore une phrase que Flaubert écrivait dernièrement à un ami : « J'ai beaucoup aimé Balzac, mais le désir de la perfection m'en a détaché peu à peu. » Voilà tout Flaubert. Je réunis ici des notes, je ne discute pas une théorie littéraire. Mais je veux pourtant ajouter que ce désir de la perfection a été, chez le romancier, une véritable maladie, qui l'épuisait et l'immobilisait. Qu'on le suive attentivement, à ce point de vue, depuis *Madame Bovary* jusqu'à *Bouvard et Pécuchet* : on le verra peu à peu s'absorber dans la forme, réduire son dictionnaire, se donner de plus en plus au procédé, restreindre davantage l'humanité de ses personnages. Certes, cela a doté la littérature française de chefs-d'œuvre parfaits. Mais il y avait un sentiment de tristesse, à voir ce talent si puissant renouveler la fable antique des nymphes changées en pierres. Lentement, des jambes à la taille, puis à la tête, Flaubert devenait un marbre.

Parfois, je soulevais cette question devant lui, avec prudence, car je craignais de l'affliger. Une critique le bouleversait. Quand il nous lisait un morceau, il n'y avait pas à discuter, sous peine de le rendre malade. Pour moi, dès qu'il poursuivait les *qui* et les *que*, il négligeait par exemple les *et ;* et c'est ainsi qu'on trouvera des pages de lui où les *et* abondent, lorsque les *qui* et les *que* y sont complètement évités. Je veux dire que l'esprit, occupé à proscrire une tournure qui est dans le génie de la langue, se rejette dans une autre tournure, dont il ne se méfie pas et que dès lors il prodigue. Dans ce purisme, il entre toujours beaucoup de caprice personnel. Seulement, je le dis encore, il était inutile de vouloir convaincre Flaubert. Un homme, qui avait souvent passé une journée sur une phrase, qui était convaincu d'y avoir mis tout ce qu'il croyait

bon, ne pouvait lâcher sa phrase, sur une simple observation. Il refusait donc de corriger, d'autant plus que changer un mot était pour lui faire crouler toute la page. Chaque syllabe avait son importance, sa couleur et sa musique. Il s'effarait, à la seule idée de déplacer une virgule. Ce n'était pas possible, sa phrase n'existait plus. Lorsqu'il nous lut *Un cœur simple*, nous lui demandâmes d'enlever la phrase sur le perroquet, que Félicité prend pour le Saint-Esprit : « Le Père, pour l'énoncer n'avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou. » Cela nous semblait, pour la vieille bonne, d'une subtilité d'observation qui frisait la charge. Flaubert paru très ému, il nous promit d'examiner le cas; il s'agissait simplement de couper la phrase; mais il ne le fit pas, il aurait cru l'œuvre détraquée.

Naturellement, après un tel labeur, le manuscrit terminé prenait à ses yeux une importance considérable. Ce n'était pas vanité, c'était respect et croyance pour un travail qui lui avait donné tant de mal, et où il s'était mis tout entier. Il en faisait faire une copie, qu'il revoyait une dernière fois avec soin; et c'était cette copie qui allait à l'imprimerie. On trouvera certainement dans ses papiers tous ses manuscrits originaux, écrits de sa main; il en choisissait même le papier, un papier solide et durable, avec la pensée de laisser un texte exact pour la postérité. Quant à la copie, elle le détachait de son œuvre, disait-il; il la lisait en étranger, son livre ne lui paraissait plus à lui, et il s'en séparait sans souffrance; tandis que, s'il avait donné son manuscrit, ce manuscrit sur lequel il se passionnait depuis si longtemps, il lui aurait semblé qu'il s'arrachait un morceau de sa chair. Avant de remettre le texte à l'imprimerie, il aimait à en lire des morceaux, dans des maisons amies. C'étaient des solennités. Il lisait très bien, d'une voix sonore et rythmée, lançant les phrases comme dans un récitatif, faisant valoir admirablement la musique des mots, mais ne les jouant pas, ne leur donnant ni nuances ni intentions; j'appellerai cela une déclamation lyrique, et il avait toute une théorie là-dessus. Dans les passages de force, lorsqu'il arrivait à un effet final, il enflait la voix, il montait jusqu'à un éclat de tonnerre, les plafonds tremblaient. Je lui ai entendu achever ainsi *la Légende de saint Julien l'Hospitalier*, dans un véritable coup de foudre du plus grand effet. Puis, l'impression de son livre était toute une grosse affaire. Il se montrait extrêmement difficile pour le choix d'une imprimerie, déclarant que pas un imprimeur de Paris n'avait de la bonne encre. La question du papier aussi le préoccupait fort; il voulait qu'on lui montrât des échantillons, il élevait toutes sortes de difficultés, très inquiet également de la couleur de la couverture et rêvant même parfois des formats inusités. Ensuite, il choisissait lui-même le caractère. Pour *la Tentation de saint Antoine*, il a exigé une typographie compliquée, trois sortes de caractères, et s'est donné un mal énorme pour se contenter. Tous ces soins méticuleux venaient, je le répète, du respect qu'il avait pour la littérature et pour son propre travail. Pendant l'impression, il restait agité, non qu'il corrigeât beaucoup les épreuves; il se contentait simplement de les revoir au point de vue typographique, car il n'aurait pas changé un mot, l'œuvre était désormais pour lui solide comme du bronze, poussée à la plus grande perfection possible. Il continuait simplement à s'inquiéter du côté matériel, il écrivait jusqu'à deux lettres par jour à l'imprimeur et à l'éditeur, tremblait qu'une correction n'échappât, saisi parfois d'un doute qui lui faisait brusquement prendre une voiture pour s'assurer si telle virgule était bien à sa place. Enfin le volume paraissait, et il l'envoyait à ses amis, d'après des listes tenues très exactement, dont il rayait les personnes qui ne le remerciaient pas. La littérature, à ses yeux, était une fonction supérieure, la seule fonction importante du monde. Aussi voulait-il qu'on fût respectueux pour elle. Sa grande rancune contre les hommes venait beaucoup de leur indifférence en art, de leur sourde défiance, de leur peur vague devant le style travaillé et éclatant. Il avait un mot qu'il répétait souvent de sa voix terrible : « La haine de la littérature! la haine de la littérature! » et, cette haine, il la retrouvait partout, chez les hommes politiques plus encore que chez les bourgeois.

Tel est le Gustave Flaubert que je retrouve dans mes souvenirs, le merveilleux écrivain, le logicien si plein de contradictions. Il s'était donné tout entier aux lettres, à ce point qu'il en était injuste pour les autres arts, la peinture et la musique par exemple, qu'il appelait avec dédain : « les arts inférieurs ». En peinture, il n'avait certainement pas la moindre idée critique; il ne parlait jamais tableaux, il avouait son ignorance; je ne l'ai vu se passionner un peu que pour les toiles de M. Gustave Moreau, dont le talent si travaillé avait une grande parenté avec le sien. Quand on lui parlait de faire illustrer un de ses livres, il entrait dans une violente colère, disant qu'il ne faut pas respecter sa prose pour y laisser mettre des images qui salissent et détruisent le texte. Une seule fois, et dans un cas particulier, il finit par céder : on se souvient que la *Vie Moderne* publia sa féerie avec des dessins; mais il regretta ce qu'il appelait sa lâcheté, il écrivit des lettres furieuses, mécontent de cette publication, qui fut un de ses derniers chagrins. Il ne voulait pas davantage qu'on fît son portrait, et, tant qu'il a vécu, il s'est entêté; pourtant, s'il n'existe de lui aucun portrait à l'huile, on a quelques photographies, qu'il avait fait faire pour une dame, dans un moment de faiblesse. Le dessin publié par la *Vie Moderne*, un dessin de M. Liphart, d'après une de ces photographies, est d'ailleurs d'une ressemblance parfaite. Les vieux amis de Flaubert disaient, en plaisantant, que c'était pure coquetterie, s'il refusait de se laisser peindre. Il avait eu, paraît-il, une tête fort belle; mais, devenu chauve de bonne heure, il regrettait ses cheveux, il se traitait de vieillard, avec cette passion de la beauté qui a marqué la génération de 1830. Cette passion nous touche si peu aujourd'hui, que nous ne comprenions guère. Gustave Flaubert, avec sa grande taille, son front large, sa longue moustache qui barrait sa mâchoire puissante, était pour nous une figure superbe de penseur et d'écrivain.

Avant de finir, je dirai un mot d'un fait délicat, que des adversaires pourraient exploiter

plus tard. Lorsque Flaubert se fut dépouillé grandement de sa fortune, pour venir au secours du mari de sa nièce, ses amis le virent si inquiet et si bouleversé, que tous cherchèrent un moyen de le tranquilliser, en lui trouvant des ressources. On avait songé à une place de conservateur de bibliothèque. D'abord, il refusa hautement. Pendant de longues semaines, on le travailla; il était alors au lit, la jambe cassée, et l'on dut aller le voir à Croisset pour le décider. A Paris, le ministre tenait la nomination prête. C'est ainsi que Gustave Flaubert, pendant les derniers dix-huit mois de son existence, a reçu de l'Etat une pension déguisée de trois mille francs.

Du reste, il ne doit rien de plus au pays. Il n'était pas de l'Académie et n'en aurait jamais été, par la simple raison qu'il refusait absolument de s'y présenter. Toute idée d'enrégimentement lui faisait horreur. En 1866, l'Empire l'avait décoré. Mais, plus tard, vers 1874, il retira son ruban et ne le porta plus. Quand nous l'interrogeâmes, il nous répondit qu'on venait de décorer X..., un coquin, et qu'il ne voulait plus de la croix, du moment qu'un coquin la portait (1). Selon moi, Flaubert, dans son orgueil légitime, souffrait surtout de n'être que chevalier, lorsque tant d'autres, qui n'étaient pas de son rang en littérature, avaient le grade d'officier et même de commandeur; et il aimait mieux se mettre à part que d'accepter une pareille hiérarchie. Pourtant, il sentait le côté faible de sa situation. Dans un dîner, chez un de nos amis communs, la conversation étant tombée sur son entêtement à ne plus porter le ruban rouge, un bourgeois lui dit nettement que, puisqu'il n'en voulait pas, il n'aurait pas dû l'accepter; ce qui le jeta dans une de ces colères dont il ne semblait pas le maître, et qui gênaient le monde, lorsqu'elles éclataient ainsi à table ou dans une soirée. Mais n'est-ce pas un fait étrange et plein d'enseignements? Voilà un illustre écrivain qui restera la gloire de la littérature française; il s'est donné tout entier à la grandeur de son pays, et son pays n'a su l'en récompenser que par une croix, dont la banalité et l'injustice hiérarchique devaient finir par le blesser dans la conscience de son génie. Aussi a-t-il préféré redevenir un simple citoyen, et quand il est mort, il n'était rien, ni de rien, il était Gustave Flaubert.

(1) A ce propos, M. Maurice Sand m'a écrit une lettre, dont je détache ces lignes intéressantes : « Ce que vous racontez de la décoration est tellement vrai, que la suppression de son ruban rouge s'est passée à Nohant, devant nous, en 1874, à déjeuner, en recevant la nouvelle de la nomination dans la Légion d'honneur de M. X... Il a tout fichu dans son café, cigare, ruban et bouton, en se laissant aller à une de ces colères dont vous parlez. Le lendemain, il n'y pensait plus. Mais le ruban est resté au fond de la tasse et je ne l'ai plus revu. » Je dois ajouter qu'un vieil ami de Flaubert m'a affirmé tenir de lui qu'il avait retiré son ruban en apprenant la mort de Napoléon III, par des raisons sentimentales et compliquées dont il était très capable. Pour qui l'a connu, les deux anecdotes sont vraisemblables, et d'ailleurs elles peuvent aller ensemble. On m'a même dit qu'il n'avait accepté la croix que sur les prières de sa mère, qui venait de mourir lorsqu'il cessa de la porter. Tout cela s'accorde : sa colère de Nohant, la mort de l'homme qui l'avait décoré, et de sa mère qui n'était plus là pour souffrir de son coup de tête. Mais, quelles que soient les causes, je continue à croire que, s'il s'est obstiné ensuite, il l'a fait par un sentiment de légitime orgueil.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT

I

Il est utile, avant tout, d'examiner ce qu'était le roman chez nous, il y a vingt ans. Cette forme littéraire essentiellement moderne, si souple et si large, se pliant à tous les génies, venait alors de recevoir un éclat incomparable, grâce aux œuvres de toute une poussée d'écrivains. Nous avions Victor Hugo, un poète épique qui modelait la prose de son pouce puissant de sculpteur; il apportait des préoccupations d'archéologue, d'historien, d'homme politique, et du pêle-mêle de ses conceptions faisait jaillir quand même des pages superbes; son roman restait énorme, tenait à la fois du poème, du traité d'économie politique et sociale, de l'histoire et de la fantaisie. Nous avions George Sand, un esprit d'une lucidité parfaite, écrivant sans fatigue dans une langue heureuse et correcte, soutenant des thèses, vivant dans le pays de l'imagination et de l'idéal; cet écrivain a passionné trois générations de femmes, et ses mensonges seuls ont vieilli. Nous avions Alexandre Dumas, le conteur inépuisable, dont la verve ne s'est jamais lassée; il était le géant des récits vivement troussés, un géant bon enfant qui semblait s'être donné la mission d'amuser simplement ses millions de lecteurs; il sacrifiait à la quantité, faisait bon marché des qualités littéraires, disait ce qu'il avait à dire comme il l'aurait dit à un ami, au coin du feu, avec le laisser-aller de la conversation; mais il conservait une telle ampleur, une telle abondance de vie, qu'il demeurait grand, malgré son imperfection. Nous avions Mérimée, sceptique jusqu'aux moelles, se contentant, de loin en loin, d'écrire une douzaine de pages sèches et fines, où chaque mot était comme une pointe d'acier longuement aiguisée. Nous avions Stendhal, qui affectait le dédain du style, qui disait : « Je lis chaque matin une page du Code pour prendre le ton »; Stendhal, dont les œuvres donnaient un frisson, par toutes les choses obscures et effrayantes qu'on voulait y voir; il était l'observateur, le psycho-

logue dégagé du souci de la composition, affichant une haine de l'art; aujourd'hui, on ne tremble plus devant lui, et on le regarde comme le père de Balzac. Et nous avions Balzac, le maître du roman moderne; je le nomme le dernier, pour fermer la liste après lui; celui-là s'était emparé de l'espace et du temps, il avait pris toute la place au soleil, si bien que ses successeurs, ceux qui ont marché dans l'empreinte large de ses pas, ont dû chercher longtemps avant de trouver quelques épis à glaner. Balzac a bouché les routes de son énorme personnalité; le roman a été comme sa conquête; ce qu'il n'a pu faire, il l'a indiqué, de façon qu'on l'imite malgré tout, même lorsqu'on croit échapper à son impulsion. Il n'y a pas actuellement un romancier français qui n'ait dans les veines quelques gouttes du sang de Balzac.

Tels étaient les maîtres. Ils se trouvaient si nombreux, ils se partageaient à un tel point l'empire des lettres, le souffle épique, l'idéal, l'imagination, l'observation, la réalité, qu'il semblait impossible de tracer un nouveau sentier à côté des leurs. Le roman paraissait avoir tout donné. Forcément, les romanciers allaient se répéter. Et, en effet, les imitateurs pullulaient, aucun écrivain n'avait la force, même dans le champ retourné et fécondé par Balzac, de conquérir un coin de terre et d'y moissonner à sa guise. C'est alors, à l'heure où l'espoir d'une renaissance s'en allait, que se produisit un groupe de romanciers d'une originalité imprévue, et dont les œuvres ont été comme la floraison des vingt dernières années de notre littérature. Sans doute, ces écrivains sont les fils immédiats des auteurs que j'ai cités plus haut. Ils procèdent directement de Balzac dont ils tiennent leur outil d'analyse; et, d'autre part, ils empruntent à Victor Hugo le sentiment révolutionnaire de la couleur. Si leurs devanciers n'avaient pas vécu, peut-être ne seraient-ils pas nés; ils sont nécessairement une continuation. Mais ils n'en demeurent pas moins un épanouissement; l'arbre, qu'on croyait épuisé, gardait, tout en haut, des bourgeons et des fleurs. Il y a eu ainsi un regain d'une saveur exquise. Ce ne sont pas des fruits bâtards, venus hors de saison, appauvris de sève; c'est, au contraire, comme un raffinement de couleur, d'odeur et de goût. En face de ce prodige de production, toutes les espérances, désormais, paraissent permises.

Les romanciers dont je parle forment un petit groupe très compact. Je ne veux établir entre eux aucune comparaison. Il me suffit de constater qu'ils sont parvenus, dans des conditions d'appauvrissement exceptionnelles, à conserver au roman une vie intense. On les a nommés réalistes, naturalistes, analystes, physiologistes, sans qu'aucun de ces mots indique nettement leur méthode littéraire; d'autant plus que chacun d'eux a une physionomie parfaitement tranchée. D'ailleurs, j'entends uniquement aujourd'hui détacher MM. de Goncourt du groupe, les étudier à part, prendre leur cas personnel pour peindre le moment littéraire tout entier.

MM. de Goncourt, pour leur part, ont apporté une sensation nouvelle de la nature. C'est là leur trait caractéristique. Ils ne sentent pas comme on a senti avant eux. Ils ont des nerfs d'une délicatesse excessive, qui décuplent les moindres impressions. Ce qu'ils ont vu, ils le rendent en peinture, en musique, vibrant, éclatant, plein d'une vie personnelle. Un paysage n'est plus une description; sous les mots, les objets naissent; tout se reconstruit. Il y a, entre les lignes, une continuelle évocation, un mirage qui lève devant le lecteur la réalité des images. Et même la réalité est ici dépassée; la passion des deux écrivains la laisse frissonnante d'une fièvre d'art. Ils donnent à la vérité un peu de leur émotion nerveuse. Les moindres détails s'animent comme d'un tremblement intérieur. Les pages deviennent de véritables créatures, toutes pantelantes de leur outrance à vivre. Aussi la science d'écrire se trouve-t-elle transposée; les romanciers tiennent un pinceau, un ciseau, ou bien encore ils jouent de quelque instrument. Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur, dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence. De là, une magie extraordinaire, une intensité de rendu inconnue jusqu'ici, une méthode qui tient du spectacle et qui fait toucher du doigt toutes les matérialités du récit. On dirait la nature racontée par deux voyants animée, exaltée, les cailloux ayant des sentiments d'êtres vivants, les personnages donnant de leur tristesse ou de leur joie aux horizons. L'œuvre entière devenait une sorte de vaste névrose. C'est de la vérité exacte ressentie et peinte par des artistes malades de leur art.

Pour me mieux faire entendre, j'ajouterai que MM. de Goncourt ne comptent en aucune façon sur l'imagination du lecteur. Autrefois, un écrivain indiquait, par exemple, que son héros se promenait, le soir, dans un jardin; et c'était au lecteur à s'imaginer le jardin, le crépuscule tombant sur les ombrages. MM. de Goncourt montrent le jardin, en jouissent, sont trempés par les fraîcheurs du soir. Et ce n'est pas, pour eux, le plaisir que devaient éprouver les anciens poètes descriptifs à aligner de belles phrases bien faites. La rhétorique n'entre pour rien dans l'aventure. Les romanciers obéissent simplement à cette fatalité qui ne leur permet pas d'abstraire un personnage des objets qui l'environnent; ils le voient dans son milieu, dans l'air où il trempe, avec ses vêtements, le rire de son visage, le coup de soleil qui le frappe, le fond de verdure sur lequel il se détache, tout ce qui le circonstancie et lui sert de cadre. L'art nouveau est là: on n'étudie plus les hommes comme de simples curiosités intellectuelles, dégagées de la nature ambiante; on croit au contraire que les hommes n'existent pas seuls, qu'ils tiennent aux paysages, que les paysages dans lesquels ils marchent les complètent et les expliquent. Certainement, pour reprendre ma comparaison de tantôt, si MM. de Goncourt constataient sèchement que leur héros se promène dans un jardin, ils craindraient d'être incomplets; leurs sensations sont trop multiples pour qu'ils acceptent cette pauvreté de rendu; et ils garderaient la contrariété de n'avoir pas tout dit, d'être restés en deçà de ce qu'ils ont éprouvé eux-mêmes à se promener dans un jardin, un soir, par un crépuscule tiède. Ils ont, avant tout, le besoin de satisfaire l'artiste qui est en eux. Alors, en

quelques phrases, ils indiquent l'heure, les ombres allongées des arbres, le parfum des herbes; et leur personnage est réellement un homme qui marche et dont nous entendons le pas sur le sable de l'allée. Les lecteurs se souviennent; toute la scène est évoquée devant eux; ils n'ont plus la peine de créer un décor derrière les actes du personnage. A ce propos, j'ai fait une remarque assez curieuse. Les lecteurs qui se plaignent de la longueur des descriptions sont justement ceux qui ont les sens lourds et l'imagination paresseuse; ceux-là n'ont jamais rien ressenti, sont incapables de reconstruire par le souvenir les spectacles devant lesquels ils ont passé; aussi trouvent-ils les poètes menteurs. Est-ce que la nuit a cette douceur mélancolique? est-ce que les berges d'une rivière déroulent des coins d'ombre si adorables? Ce sont des aveugles qui nient les couleurs. Plus un écrivain a une sensibilité nerveuse, une façon à lui de sentir et de rendre, et plus il court le risque de n'être pas compris. Pour l'être, il faut qu'il rencontre des tempéraments pareils au sien. La grande foule, habituée à des sensations beaucoup moins complexes, crie à l'excentricité, à la recherche. Cependant, l'écrivain a, le plus souvent, obéi très naïvement à l'organisme nerveux qui fait son originalité. MM. de Goncourt sont ainsi de ceux que le public juge mal, parce qu'il y a peu de personnes dans le public qui sentent comme eux.

Ce qui me frappe donc avant tout, dans leurs œuvres, c'est cette façon particulière de sentir. Elle ouvre un monde nouveau. Mais, à cette notation originale de la vie, il fallait une expression originale. J'arrive à leur style, qu'ils ont créé. C'est par leur style surtout qu'ils ont acquis une grande place dans la littérature contemporaine. Leur idéal n'est pas la perfection de la phrase. En ce moment, il y a en France, j'entends parmi les écrivains de haut vol, une tendance à un purisme extraordinaire. On proscrit les *que*, les *qui*, on écrit en prose avec plus de difficulté qu'en vers; on cherche la musique de la phrase, on sculpte chaque mot; et cela, pour certains jeunes gens, imitateurs des maîtres, va jusqu'à une sorte de folie raisonnée. MM. de Goncourt, eux, se moquent des répétitions de mots; j'ai trouvé le mot *petit* jusqu'à six fois dans une de leurs pages. Ils se soucient peu de l'euphonie, ils entassent les génitifs à la suite les uns des autres, ils procèdent par longues énumérations ce qui produit un balancement monotone. Mais ils ont la vie du style. Tous leurs efforts tendent à faire de la phrase comme l'image exacte et instantanée de leur sensation. Rendre ce qu'ils sentent, et le rendre avec le frémissement, le premier heurt de la vision, voilà leur but. Ils l'atteignent admirablement.

Je ne connais dans aucune langue un style plus personnel, une évocation plus heureuse des choses et des êtres. Sans doute, on peut leur reprocher parfois un peu de maniérisme; dans leur recherche continuelle de l'expression neuve et précise, il n'est pas étonnant que la phrase, de temps à autre, s'entortille et perde de sa santé robuste. Mais quels bonheurs d'expressions ! et comme presque toujours la phrase a la couleur du ciel dont elle parle, l'odeur de la fleur qu'on nomme ! MM. de Goncourt arrivent à ce prodige de rendu par des renversements de tournures, des adjectifs mis à la place de substantifs, des procédés à eux qui sont la marque inoubliable de leur facture. Eux seuls, à cette heure, ont ces dessous de phrase où persiste l'impression des objets. Ils peignent jusqu'aux plus fugitives tiédeurs qui courent sur la peau; ils notent d'une façon définitive, en trois coups de plume, les paysages les plus compliqués, une averse qui tombe, une rue encombrée de passants, un atelier de peintre plein jusqu'aux solives de bibelots. Tout ce qui est entré dans leurs yeux s'y anime et y prend de leur émotion. De là ce style vécu, amusant comme un album qu'on feuillette, tout chaud de la flamme qui court dans ses membres, et dont on peut dire qu'il est la langue inventée pour traduire un monde de sensations nouvellement découvertes.

MM. de Goncourt tout entiers sont là. Certes, ils ont des qualités dramatiques de romancier, leurs œuvres sont pleines de documents humains pris dans la vérité de la vie moderne, plusieurs de leurs créations sont fouillées par des mains d'analystes puissants. Mais, en ces matières, ils ont des égaux. Où personne ne les surpasse, où ils sont des maîtres indiscutables, c'est, je le dis une fois encore, dans la nervosité de leur sensation et dans la langue inventée par eux pour traduire les impressions les plus légères, qu'ils ont notées les premiers. S'ils tiennent à leurs devanciers, ils ne ressemblent à aucun d'eux. Ils leur doivent simplement l'élargissement de l'art, qui a rendu toutes les tentatives possibles. Ils sont les romanciers artistes, les peintres du vrai pittoresque, les stylistes élégants qui s'encanaillent par amour de l'art, les instrumentistes les plus remarquables dans le groupe des créateurs du roman naturaliste contemporain.

II

Il est nécessaire de connaître leur histoire littéraire, pour se faire une idée juste de leurs œuvres et de leur rôle.

Ils étaient deux frères, Edmond l'aîné, et Jules le cadet, à une dizaine d'années l'un de l'autre. Aujourd'hui, Jules est mort, Edmond a dépassé la cinquantaine. Jamais ils ne se sont quittés, que le jour abominable où le cadet est parti, en emportant avec lui la moitié de l'aîné. Pendant vingt ans, ils ont travaillé à la même table. C'était une collaboration comme naturelle, dont il est impossible de retrouver dans leurs livres l'effort et la trace. Le public les avait acceptés comme un être unique. Il n'existait pas une seule ligne signée d'Edmond ou de Jules seul; toujours ils apparaissaient côte à côte, nécessaires l'un à l'autre ayant fait de leurs deux talents un seul talent. La critique s'arrêtait avec respect devant le secret de cette collaboration; elle ne cherchait pas à faire la part de chacun des deux frères. D'ailleurs, la collaboration n'entraînait pas pour eux les défaillances qu'elle produit souvent. Les qualités de l'écrivain en deux personnes se développaient naturellement, dans le même sens, sans

confusion aucune, comme si une unique volonté eût présidé à la besogne. De la première ligne qu'ils ont écrite à la dernière, il y a le même tempérament, la même passion; bien des œuvres qui ont passé par un seul cerveau n'ont pas cette admirable unité, cette originalité signant chaque page d'un trait inoubliable. Le jour où la mort est venue, elle a emporté plus qu'un homme, elle en a foudroyé un autre, dans son talent et dans sa gloire.

C'est une histoire affreuse. Les deux frères désertant les quartiers populeux de Paris, où ils souffraient du bruit de la rue, venaient de se réfugier à Auteuil, dans un petit hôtel charmant et silencieux, dont ils s'étaient plu à faire un trou de bonheur et de travail. La fortune leur souriait, non qu'ils fussent très riches, mais ils avaient cette aisance large qui permet à l'artiste de suivre son rêve, de travailler à son heure, sans attendre le succès d'argent d'un livre. Leur petit hôtel était leur folie. Ils y avaient mis une grosse part de leur capital. Ils l'embellissaient, en faisaient l'asile longtemps rêvé, avec un jardin planté d'un bouquet de grands arbres, fleuri de roses, des roses jaunes dont un pied superbe s'enroulait à la porte du salon. Ils y étaient au large, à deux pas du bois de Boulogne, dans des pièces claires, toutes pleines d'objets d'art, vivant au seuil de Paris, comme retirés des premières fièvres du métier et prêts à l'éclosion des chefs-d'œuvre. Et c'est là, leur installation à peine terminée, lorsqu'ils avaient enfin satisfait ce désir de mettre du silence autour de leur table de travail, que la mort est venue jeter son suaire entre eux. L'écroulement a été effroyable. Depuis huit années, Edmond traîne sa blessure au flanc.

J'entre maintenant dans les particularités qui expliquent, à mon sens, certains côtés du talent de MM. de Goncourt. Ils ont commencé par être tellement sensibles au monde visible, aux formes et aux couleurs, qu'ils ont failli être peintres: Jules gravait, faisait de l'eau-forte, Tous deux dessinaient, lavaient leurs dessins à l'aquarelle. Ils ont gardé de ces premiers travaux le souci du coup de pinceau exact, la finesse et le pittoresque du trait, l'ensemble technique des tons et de leur valeur. Même, plus tard, quand ils ont eu à faire une description capitale, ils sont allés prendre une vue de l'horizon, ils ont rapporté, dans leur cabinet, une aquarelle, comme d'autres rapportent des notes manuscrites sur un agenda. On comprend toute la fidélité qu'un pareil procédé leur donnait. A chaque page, on retrouvera ainsi la touche vive et sentie, le croquis de l'artiste. Et ce ne sont pas des peintres, dans le sens un peu lourd et complet du mot, mais des graveurs dont la pointe reste libre, des aquarellistes qui se contentent avec raison de deux ou trois tons posés crânement, pour donner de la vie à un paysage ou à une figure.

Autre trait caractéristique. MM. de Goncourt, avant d'aborder le roman, ont fouillé en tous sens le dix-huitième siècle. Ils étaient attirés vers cette époque d'élégance, de grâce libre, d'enfantement extraordinaire, par des analogies de tempérament, des regrets vagues de n'être pas nés cent ans plus tôt. Ils ont publié des études historiques, de la facture la plus originale et de l'intérêt le plus vif, dont voici quelques titres : *La femme au dix-huitième siècle*, *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, *les Maîtresses de Louis XV*, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, *Histoire de la société française pendant le Directoire*. Je ne peux juger en eux que le romancier, et je constate simplement ces grands travaux, les années qu'ils ont vécues dans la préoccupation du siècle dernier. En même temps, ils étudiaient les artistes de cette époque, les maîtres, Watteau, Prudhon, Greuze, Chardin, Fragonard. Longue cohabitation avec un monde disparu, dont leur art d'écrivains a gardé quelque chose, un ragoût exquis, une façon de dire leste et un peu entortillée, une distinction persistante, même dans les tableaux hardis du pavé parisien. Il faut chercher leurs racines dans ce dix-huitième siècle qu'ils ont aimé; ils en descendent, ils en sont les fils. Aussi, rien de classique en eux : ils sont de pure tradition française. C'est dans Diderot qu'ils ont appris à lire. On retrouve leur talent tout entier dans les jupes bouffantes de l'époque, les jupes de satin aux cassures miroitantes, parfumées à l'iris, animées du balancement adorable des hanches. Ajoutez que, comme observateurs, ils voient le monde moderne, ils sentent en curieux qui connaissent la rue, jusqu'à la boue noire des ruisseaux, et vous aurez la musique de leurs livres, cette musique si fine sur des thèmes si brutaux. C'est avec les débris du dix-huitième siècle qu'ils se sont fabriqué un style; pour rendre le pêle-mêle des idées contemporaines, le débraillé de notre société, la vie parisienne remuante, allumée, toute de légèreté et de tapage, ils n'ont trouvé rien de mieux que de puiser à la source française par excellence, dans un siècle où le génie de la nation était en enfantement.

Enfin, et ceci est le dernier trait. MM. de Goncourt sont des collectionneurs. Pendant qu'ils étudiaient le dix-huitième siècle, ils ont réuni des documents de toutes sortes; il ne leur suffisait pas de voir, ils voulaient posséder, pris de cette passion du bric-à-brac qui est comme une des formes de l'art, et ils achetaient des tapisseries, des faïences, des dessins, surtout. Leur collection de dessins est une des plus complètes qui existent. Cependant, ils avaient les flâneries des collectionneurs. Ils rôdaient durant des journées entières, ils fouillaient les magasins des revendeurs, ils tombaient amoureux de quelque gravure qui complétait leurs cartons. On ne fait pas impunément un pareil métier. Il reste dans le cerveau une curiosité de brocanteur, un amour du bibelot. Puis, cela passe dans la conception d'une œuvre et dans le style. MM. de Goncourt avouent çà et là leur passion; ils ont des descriptions toutes chaudes de tendresse pour des tas de vieilleries; et même cela va plus loin, le goût de l'antiquaille se trahit jusque dans la peinture des choses et des faits modernes, par un certain pittoresque de la phrase, un tour particulier qui sent la recherche du détail minutieux. Ce ne sont point ici des critiques, mais des explications. Je crois utile de pénétrer toutes les sources de ce style qui a mis MM. de Goncourt au premier rang de nos écrivains.

C'est vers 1860 que MM. de Goncourt ont



Alphonse Daudet.

publié leur premier roman. En une dizaine d'années, ils en ont écrit six. L'attitude du public à l'égard de ces œuvres a été pleine d'enseignements amers. Je ne connais pas un exemple plus navrant de la parfaite insouciance de la foule pour les œuvres d'art. Et remarquez que MM. de Goncourt n'étaient pas des inconnus. On montrait une grande sympathie pour leurs personnes. La critique s'occupait beaucoup d'eux, de véritables tapages se sont même produits autour de certains de leurs romans. Puis, ces romans tombaient dans l'indifférence des lecteurs. En dix ans, on n'a vendu que deux éditions de leur *Germinie Lacerteux*, celui de leurs livres qui a fait le plus de bruit. Les lecteurs ne comprenaient pas; ils s'ennuyaient devant ces pages si curieusement fouillées et animées d'une vie si intense. Cela les dérangeait dans leurs habitudes. En outre, il y avait la grande raison : c'étaient des livres immoraux dont on devait défendre la lecture aux personnes honnêtes. A la vérité, les deux frères ne faisaient rien pour attirer le public; ils ne flattaient pas ses goûts, ils lui servaient des boissons amères, très désagréables après les douceurs des livres à succès; aussi, à bien réfléchir, n'était-il pas étonnant que le gros public se tînt à l'écart. Mais les artistes ont des nerfs de femme; même quand ils ne font rien pour plaire, ils rêvent d'être aimés; et, si on ne les aime pas, ils sont très malheureux. MM. de Goncourt ont dû beaucoup souffrir, comme d'autres de leurs contemporains que je ne veux pas nommer. Le plus jeune, Jules, est mort de l'indifférence de la foule. L'insuccès de leur dernier roman, *Madame Gervaisais*, l'avait frappé au cœur d'une blessure incurable. Ah ! quelle misère, être supérieur et mourir du dédain d'en bas ! refuser la sottise et ne pouvoir vivre sans l'applaudissement des sots !

Dans la carrière littéraire de MM. de Goncourt, il y a un épisode très instructif. Ils avaient écrit une pièce en trois actes, *Henriette Maréchal*, d'une allure neuve et personnelle. C'était l'amour de la femme de quarante ans, la passion venue sur le tard d'une bourgeoise pour un tout jeune homme, cette débâcle qui arrive parfois chez les mères de famille, chez les femmes vertueuses, dont un coin du cœur n'a jamais été contenté. Madame Maréchal a une grande fille, Henriette, qui assiste, muette et rigide, à la passion de sa mère. Au dénouement, le mari apprend tout; mais, comme il entre dans un salon où il croit un homme caché, c'est Henriette qui se jette à genoux, au milieu de l'obscurité, et qui reçoit en pleine poitrine le coup de revolver qu'il lâche à bout portant. La grande originalité de cette pièce était surtout le premier acte, dont le décor représentait le couloir des loges de foyer, à l'Opéra, un soir de bal masqué. MM. de Goncourt avaient mis là, dans le dialogue, dans les épisodes, leur sens si fin du pittoresque moderne, la verve et l'esprit de Paris aiguisés par leur tempérament d'artiste. La pièce fut promenée dans deux ou trois théâtres; elle effrayait les directeurs. Enfin, les auteurs eurent la bonne fortune de voir leur œuvre reçue à la Comédie-Française. Le bruit courut dans le public qu'une haute protection, celle de la princesse Mathilde, avait forcé les portes du théâtre. Et voilà que, le jour de la première représentation, la cabale la plus orageuse qu'on eût vue depuis longtemps, éclata dès les premiers mots dits par les acteurs; on avait même sifflé avant que la toile fût levée. La jeunesse des Ecoles huait les protégés de la cousine de l'empereur. J'ajoute que le premier acte scandalisa les vieux habitués de la Comédie-Française. Des masques et de l'argot dans la maison de Racine et de Corneille, cela fit crier au sacrilège. *Henriette Maréchal*, arrêtée par ordre, n'eut que quelques représentations, des batailles qui occupèrent tout Paris. Et voyez l'aventure étrange, ce fut alors seulement que le nom de Goncourt, connu jusque-là d'un nombre restreint d'admirateurs, se répandit tout d'un coup dans le grand public. Un insuccès bruyant les rendit célèbres. La pièce imprimée se vendit à un nombre plus considérable d'exemplaires que n'importe lequel de leurs romans. Ils devinrent et sont restés encore pour beaucoup de personnes les auteurs d'*Henriette Maréchal*. N'est-ce pas une ironie cruelle et qui fait voir de quelle misère est faite la popularité? Il faut qu'on vous casse les reins pour que le peuple se retourne et s'intéresse.

Avant d'aborder l'analyse des romans de MM. de Goncourt, je voudrais dire un mot discret de leur collaboration. Il ne s'agit pas de faire la part de l'un et de l'autre, ce que je regarderais comme une action mauvaise. Mais il est intéressant, au point de vue du métier, d'indiquer quelle a été leur façon de travailler en commun. Ils s'isolaient, ils vivaient un sujet longtemps. Ils amassaient surtout un nombre considérable de notes, voyant tout sur nature, se pénétrant du milieu où les épisodes devaient se dérouler. Puis, ils causaient du plan, arrêtaient ensemble les grandes scènes, jalonnaient ainsi l'œuvre entière. Enfin, arrivés à la rédaction, à cette exécution qui ne comporte plus le débat oral, ils s'asseyaient tous deux à la même table, après avoir une dernière fois préparé le morceau qu'ils comptaient écrire dans la journée; et là, ils rédigeaient ce morceau chacun de son côté, ils en faisaient deux versions, selon leur façon personnelle de voir. Ces deux versions, qu'ils se lisaient, étaient ensuite fondues en une seule; on conservait de part et d'autre les choses heureuses, les trouvailles; c'étaient les apports de deux esprits libres, comme le meilleur d'eux-mêmes qu'ils écrémaient et dont ils faisaient un tout solide. On comprend dès lors l'unité constante des œuvres produites; elles avaient de leur sang, mais de leur sang mêlé à la source de la vie. L'un n'avait pas écrit cette page, l'autre celle-ci. Chaque page était à tous deux. Il faut ajouter ce phénomène fatal : à la longue, dans cette communauté continuelle d'enfantement, les deux cerveaux s'étaient mis à penser et à exprimer de même; presque toujours, la même idée, la même image arrivaient aux deux frères à la fois. Il n'y avait plus qu'à choisir les nuances. Cette fraternité dans la production allait si loin, que leur écriture se ressemblait. Touchante absorption de deux êtres, mariage intime d'intelligences, cas extraordinaire de talent double qui restera certainement unique dans l'histoire littéraire. Ils ne sont qu'un, il faut parler d'eux comme on parlerait d'un seul grand écrivain.

III

Les deux premiers romans que MM. de Goncourt publièrent, furent *Sœur Philomène* et *Charles Demailly*. Je passerai rapidement sur ces deux œuvres, où toutes les qualités des auteurs se trouvent déjà, mais à l'état d'essai et avec une bien moins grande intensité que dans les œuvres suivantes.

Sœur Philomène est une étude d'hôpital et d'amphithéâtre. Le drame tiendrait en dix lignes. Un interne, Barnier, se prend d'amour pour une religieuse, sœur Philomène; un jour de brutalité, il la saisit dans ses bras et l'embrasse; puis, devant le mépris muet, la colère hautaine de la sœur, il se grise d'absinthe et finit par se faire une piqûre anatomique, dont il meurt. A la dernière page, on voir sœur Philomène se glisser dans la chambre de Barnier et voler un paquet de cheveux qu'on vient de couper sur la tête du mort pour l'envoyer à sa mère. Les grandes qualités de ce livre sont déjà le décor merveilleux, ces salles d'hôpital peintes avec le frisson d'horreur qui les traverse. Mais les meilleures pages sont le chapitre où se trouve étudiée l'enfance de sœur Philomène; il y a là surtout une amitié de pension, l'exaltation religieuse de deux jeunes filles, qui est d'une finesse d'observation et d'une énergie de coloris extraordinaires. Tout ce chapitre est trempé d'enfance; et si, plus tard, sœur Philomène, quand elle est femme et qu'elle a fait ses vœux, échappe fatalement à l'analyse des auteurs, ils l'ont possédée là, tout entière, avec sa sensibilité qui s'éveille et la religion qui s'ouvre pour elle comme un grand amour.

Charles Demailly est une satire, l'étude vengeresse de la petite presse en France, vers 1855. MM. de Goncourt ont rêvé de montrer les coulisses d'un petit journal, avec leurs hontes, leur cynisme, leurs misères et leur esprit. Ils ont peint six ou sept portraits de rédacteurs du *Scandale*, un titre inventé, sous lequel on pourrait deviner le titre d'un journal qui a eu depuis ce temps une grande fortune. Ces portraits sont peut-être un peu poussés au noir. Quant au drame, il est encore des plus simples. Le meilleur de la bande, Charles Demailly, un de ceux qui a un livre dans le ventre, commet la sottise de tomber amoureux d'une actrice, et de l'épouser. Marthe, un type de méchanceté froide, de bêtise et d'égoïsme, où les deux frères ont mis tous leurs griefs de célibataires contre la femme, inflige à son mari une torture abominable, le trompe, l'abêtit, finit par faire siffler une de ses pièces et le change, sous le coup d'une maladie cérébrale, en une sorte de brute qui a oublié jusqu'à sa langue. Toujours, d'ailleurs, les mêmes qualités de style. Ici même le dialogue prend cette souplesse, cet imprévu, cet air vécu qui fera plus tard d'un dialogue de MM. de Goncourt comme un lambeau d'une conversation véritable. Personne encore n'a surpris autant qu'eux l'allure de la phrase parlée. Je fais quelques réserves sur le fond même du roman. Les journalistes n'ont pas tant d'esprit qu'ils leur en prêtent. Puis il semble qu'ils ont seulement vu de loin le milieu dont ils parlent. Il n'y a pas, à mon sens, assez de solidité, assez de bonhomie dans cette étude d'un monde que les bourgeoises seules rêvent encore satanique et échevelé.

J'arrive au troisième roman de MM. de Goncourt, à *Renée Mauperin*. C'est là leur roman le plus roman; je veux dire qu'il s'agit d'une histoire assez compliquée et de caractères étudiés avec une grande science du milieu et de l'époque. Pour bien des personnes, pour celles que la personnalité artistique effarouche un peu et qui préfèrent la nudité de l'analyse, *Renée Mauperin* est le chef-d'œuvre de MM. de Goncourt. L'intention des auteurs a été de peindre un coin de la bourgeoisie contemporaine. Leur héroïne, Renée, la figure la plus en vue, est une étrange fille, à moitié garçon, élevée dans l'ignorance chaste des vierges, mais qui a deviné la vie; une enfant gâtée par son père, âme d'artiste, tempérament nerveux et exquis, poussée sur le fumier d'une civilisation avancée; la plus adorable gamine qu'on puisse imaginer, parlant argot, peignant et jouant la comédie, éveillée à toutes les curiosités, et d'une fierté, d'une loyauté, d'une honnêteté d'homme. A côté d'elle, il y a un frère qui est également une merveille de vérité; le jeune homme sérieux, le type de l'ambition correcte, tel que l'ont fait les mœurs du parlementarisme; un garçon très fort qui couche avec les mères pour épcuser les filles. Puis vient toute la galerie des bourgeois et des bourgeoises, d'une finesse de touche charmante, sans caricature, peints d'un trait : ce sont les enfants de 1830, les révolutionnaires enrichis, satisfaits, devenus des conservateurs, et ne gardant plus de leurs haines que la haine des jésuites et des prêtres. Certains chapitres sont d'un comique parfait, d'une satire sans violence, très vraie. Dans la seconde partie de l'œuvre vient le drame. Le frère de Renée a pris un titre nobiliaire pour aider à son mariage. Mais il reste un noble de ce nom. Averti par Renée, celui-ci provoque le jeune homme et le tue. Alors, Renée, épouvantée de son action, meurt lentement d'une maladie de cœur; c'est une agonie navrante qui dure près d'un tiers du volume; jamais l'approche de la mort n'a été étudiée avec une patience plus douloureuse, et tout l'art de style des romanciers, tout leur bonheur d'expressions se retrouve là, pour peindre jusqu'aux plus fugitifs frissons du mal. Je ne connais rien de plus touchant ni de plus terrible.

Moi, j'avoue préférer *Germinie Lacerteux*, parmi les romans de MM. de Goncourt. C'est là qu'ils ont donné la note la plus aiguë et la plus personnelle. J'estime qu'il faut toujours, dans le bagage d'un écrivain, choisir, pour la mettre au-dessus des autres, l'œuvre qui est la plus intense, en dehors des questions de perfection et d'équilibre. Celle-là seule contient tout l'écrivain et mérite de vivre. Dans *Germinie Lacerteux* MM. de Goncourt ont réalisé cette œuvre maîtresse. C'est l'histoire d'une bonne, de la bonne d'une vieille demoiselle. Je ne puis malheureusement entrer dans l'analyse de ce drame d'une chair et d'un cœur. Les faits sont ici purement physiologiques; l'intérêt n'est pas dans les incidents, mais dans l'analyse du tempérament de cette fille, de sa chute, de ses luttes, de

son agonie; et il faudrait noter une à une les phases par lesquelles passe son être. Germinie aime un jeune ouvrier, Jupillon, presque un enfant, un de ces ouvriers de Paris nés dans le vice. Pour lui, pour le garder et l'acheter, elle va jusqu'à voler sa maîtresse. C'est une lente dégradation morale qui la jette à la débauche des barrières, quand son amant la quitte. Elle a besoin de l'amour, comme on a besoin du pain qu'on mange. Il y a là des pages d'une audace cruelle. Puis, un soir, Germinie reste sous une pluie d'hiver, pour revoir Jupillon attablé dans un cabaret; et elle meurt de cette dernière station de son calvaire.

Le roman, à son apparition, produisit un scandale énorme. On le déclara ordurier, la critique prit des pincettes pour en tourner les pages. Personne, d'ailleurs, ne dit le mot juste. *Germinie Lacerteux*, dans notre littérature contemporaine, est une date. Le livre fait entrer le peuple dans le roman; pour la première fois, le héros en casquette et l'héroïne en bonnet de linge y sont étudiés par des écrivains d'observation et de style. En outre, je le répète, il ne s'agit pas d'une histoire plus ou moins intéressante, mais d'une véritable leçon d'anatomie morale et physique. Le romancier jette une femme sur la pierre de l'amphithéâtre, la première femme venue, la bonne qui traverse la rue en tablier; il la dissèque patiemment, montre chaque muscle, fait jouer les nerfs, cherche les causes et raconte les effets; et cela suffit pour étaler tout un coin saignant de l'humanité. Le lecteur sent les sanglots lui monter à la gorge. Il arrive que cette dissection est un spectacle poignant, plein d'une haute moralité. Les gens honnêtes qui ont jeté tant de boue à Germinie, n'ont rien compris à la leçon. Qu'on donne à Germinie un brave homme de mari qui l'aime, qu'elle ait des enfants, qu'on la tire de ce milieu de vice facile où ses délicatesses se révoltent, que ses besoins légitimes soient contentés, et Germinie restera honnête fille, n'ira pas rôder comme une louve sur les boulevards extérieurs pour sauter au cou des hommes qui passent.

IV

Une des tendances des romanciers naturalistes est de briser et d'élargir le cadre du roman. Ils veulent sortir du conte de l'éternelle histoire, de l'éternelle intrigue, qui promène les personnages au travers des mêmes péripéties, pour les tuer ou les marier au dénouement. Par besoin d'originalité, ils refusent cette banalité du récit, pour le récit qui a traîné partout. Ils regardent cette formule comme une amusette pour les enfants et les femmes. Ce qu'ils cherchent, ce sont des pages d'études, simplement, un procès-verbal humain, quelque chose de plus haut et de plus grand, dont l'intérêt soit dans l'exactitude des peintures et la nouveauté des documents.

Aucun écrivain plus que MM. de Goncourt n'a travaillé à affranchir le roman de toutes les entraves du lieu commun et de l'intérêt bête. Dans leurs deux derniers livres sur tout. *Manette Salomon* et *Madame Gervaisais*, ils n'ont plus témoigné aucun souci des idées reçues sur la forme et la marche des œuvres d'imagination. Ils ont obéi à leur poétique personnelle, avec un dédain croissant de l'approbation du lecteur, et sans paraître seulement tourner la tête pour voir si le public les suivait.

Manette Salomon est une étude libre sur l'art et sur les artistes contemporains. Les auteurs se sont simplement souciés de grouper les types de peintres qu'ils ont coudoyés : Coriolis, leur peintre aimé, un grand garçon riche, distingué, amoureux de l'Orient, dont la peinture cristalline et chatoyante a les qualités de leur propre style; Anatole, le bohème, leur enfant gâté, une figure qui doit rester du blagueur et du flâneur, couchant au hasard de ses amitiés, hébergeant les inconnus qui passent, goûtant à toutes les aventures, roulant sa bosse au milieu de tous les rêves et de tous les scepticismes, et venant échouer dans un petit emploi, au Jardin des Plantes, où son amour des bêtes lui fait une vieillesse heureuse; Garnotelle, le prix de Rome, le peintre correct et médiocre, qui réussit sans talent, avec une habileté rusée de négociant en vins; et d'autres types encore, Chassagnol, féroce sur l'esthétique, le parleur intarissable des crémeries et des brasseries, l'homme qui accompagne les gens qu'il raccroche pour leur expliquer Raphaël ou Rembrandt, et qui pousse les choses jusqu'à coucher avec eux, parlant encore quand la lumière est éteinte; le ménage Crescent, la femme toute à ses oies, à ses canards, le mari grand peintre retiré à la campagne, une sorte de solitaire et de patriarche de l'art; dix autres encore qu'il serait trop long d'énumérer et qui font de l'œuvre une galerie fourmillante de portraits pris sur nature. Puis, avec tous ces personnages, les auteurs n'ont pas cherché à nouer la moindre intrigue; ils se sont tout uniment donné la tâche, dans de courts chapitres, qui sont chacun comme un tableau détaché, de peindre la vie des artistes, des scènes qui se succèdent, à peine reliées par un mince fil : l'atelier, avec ses farces, ses balbutiements du talent, son peuple d'élèves; le concours du grand prix de Rome et l'arrivée de Garnotelle à la villa Médicis; un voyage de Coriolis en Orient; les flâneries d'Anatole, ses jours de vache enragée, tous les métiers qu'il fait, cette existence stupéfiante du rapin sans le sou battant le pavé de Paris; des descriptions d'atelier prodigieuses d'exactitude et de richesse; le Salon annuel, le succès de Coriolis, puis les revanches de la critique; une saison passée dans la forêt de Fontainebleau, à Barbison, cette Thébaïde de l'art parisien; et des scènes encore, la salle des ventes, la plastique de la femme, les coins pittoresques de Paris et de la banlieue, la bataille des théories artistiques, l'amitié fantaisiste d'un singe et d'un cochon, des soûleries de carnaval, des bals et des dîners de friture, l'existence des personnages lâchés à travers la vie réelle, amenant les faits au petit bonheur. Telle est l'œuvre, le journal fidèle de plusieurs vies d'artistes. Seulement, ce journal est rédigé par des maîtres peintres qui animent tout ce qu'ils touchent. Ce roman sans action est le plus intéressant des romans.

MM. de Goncourt, pourtant, n'ont pas osé s'affranchir complètement de la formule roma-

nesque. Ils ont gardé une héroïne, Manette Salomon, une Juive, un modèle d'atelier, pour laquelle Coriolis se prend d'une passion nerveuse et jalouse. Peu à peu, Manette s'empare du jeune homme, en a des enfants, lui impose ses parents, le brouille avec ses amis, le conquiert jusqu'à l'épouser et le traîne alors dans la vie, diminué, dominé, sans talent. C'est la même thèse que dans *Charles Demailly*, la femme tuant l'artiste. Je ne la discuterai pas; elle me semble absolument fausse, dès qu'on paraît vouloir lui donner un caractère général. Les romanciers ont, d'ailleurs, étudié Manette avec une pénétration extraordinaire. Elle restera une de leurs meilleures figures.

Avec *Madame Gervaisais*, le cadre du roman se simplifie encore. Il ne s'agit même plus d'une galerie de portraits, d'une série de types nombreux et variés, se complétant les uns les autres, se heurtant et arrivant à produire le grouillement d'une foule. Cette fois, c'est une figure en pied, la page d'une vie humaine, et rien autre. Pas de personnages, ni au même plan, ni au second plan; à peine le profil d'un enfant, qui est comme dans l'ombre de sa mère, et encore cet enfant est-il presque un animal, une pauvre créature à l'intelligence tardive, dont la langue reste embarrassée dans les zézaiements du nouveau-né. Il n'y a plus de roman proprement dit. Il y a une étude de femme, d'un certain tempérament, mis, dans un certain milieu. Cela a la liberté et la simplicité d'une enquête scientifique rédigée par un artiste. La dernière formule est brisée, le romancier prend le premier épisode venu d'une vie, le raconte, en tire toute la réalité et tout l'art qu'il y trouve, et ne croit rien devoir de plus au lecteur. Il n'est plus nécessaire de nouer, de dénouer, de compliquer, de glisser le sujet dans l'antique moule; il suffit d'un fait, d'un personnage, qu'on dissèque, en qui s'incarne un coin de l'humanité souffrante, et dont l'analyse apporte une nouvelle somme de vérité.

L'héroïne, ou plutôt le sujet de MM. de Goncourt, est une femme de grand mérite, madame Gervaisais, mal mariée, qui s'est réfugiée dans le travail. Elle a une culture d'homme, latiniste, helléniste, savante en toutes choses, d'âme artiste, d'ailleurs, et faite pour la passion du beau. Elle est allée si loin, qu'elle a traversé Locke et Condillac, pour se reposer ensuite dans la philosophie virile de Reid et de Dugald-Stewart. Depuis longtemps, elle a secoué la foi catholique comme un fruit trop mûr. C'est alors que le souci de sa santé la conduit à Rome; elle emmène avec elle son fils, Pierre-Charles, cette chère créature d'une beauté d'ange et d'une existence instinctive de bête. Là, ses premiers mois sont donnés à l'antiquité, à Rome, à son histoire, à tout ce que l'horizon met d'émotion dans son esprit de savante et dans son cœur de poète. Elle se repose et aime son enfant, ne voit personne, à peine quelques figures qui passent. Puis, commence le drame. Madame Gervaisais baigne dans ce parfum catholique, dans cette odeur de Rome qui souffle une sorte d'épidémie religieuse. Peu à peu, elle est pénétrée. Il y a en elle une femme qu'elle ne connaissait pas, la femme nerveuse, que le mariage n'a pas satisfaite. Et elle glisse à l'extase et à la mysticité. D'abord, ce n'est qu'un effleurement charnel, la pompe des cérémonies. Ensuite, l'intelligence est attaquée, la raison sombre sous les pratiques, sous la règle imposée. Madame Gervaisais rentre dans la foi; elle va d'un directeur tolérant à un directeur sévère, oublie le monde, descend chaque jour davantage, jusqu'à n'être plus femme et n'être plus mère. Elle se donne entière, vit dans l'ordure, repousse son enfant, elle autrefois si élégante et si passionnée pour Pierre-Charles. Anéantissement farouche, peur de la lumière, crise de la chair et de l'esprit qui ne laisse chez madame Gervaisais rien de la femme qu'elle a été.

Tout le livre est là. MM. de Goncourt ont étudié avec un art infini les lentes gradations de la contagion religieuse. Rome leur fournissait un décor splendide. Leur héroïne lettrée leur a permis de peindre la Rome de l'antiquité, et leur héroïne dévote leur a donné la Rome des papes. Au dénouement, ils ont eu ce que j'appellerai une faiblesse. Ils ont voulu finir. Alors, ils ont ménagé une scène dramatique, qui ôte un peu à leur roman le caractère d'une étude dégagée de toute formule. Madame Gervaisais est très malade de la poitrine. Elle se meurt dans l'égoïsme féroce de sa foi. Son frère, un lieutenant, accourt de l'Algérie, la décide à fuir Rome; mais il doit lui permettre d'aller, avant son départ, recevoir la bénédiction du pape; et c'est là, au Vatican, dès que le Saint-Père apparaît à ses yeux, que madame Gervaisais meurt comme foudroyée, tandis que Pierre-Charles trouve enfin la parole, dans ce cri déchiré: « Ma mère! » C'est fort beau, mais cette mort violente, logique pourtant avec l'œuvre, détonne un peu comme vérité. Madame Gervaisais mourant de sa belle mort, dévote, étroite, parcheminée, achevait de donner à l'œuvre un caractère particulièrement original. L'effet y perdait, la réalité y gagnait.

Madame Gervaisais n'eut pas de succès. Cette nudité du livre, ces continuels tableaux, cette analyse savante d'une âme, déroutèrent le public, habitué à d'autres histoires. Il n'y avait pas le plus petit mot pour rire dans l'œuvre, ni péripéties vulgaires, ni coups de théâtre; et, avec cela, la langue était étrange, pleine de néologismes, de tournures inventées, de phrases compliquées traduisant des sensations que des artistes seuls peuvent éprouver. MM. de Goncourt se trouvaient isolés, tout en haut, compris seulement d'un petit nombre, dans l'épanouissement complet de leur personnalité et de leur talent.

V

Il me faut conclure. Le jugement peut être complet et définitif, car il porte sur un romancier mort. Le jour où Edmond de Goncourt a publié une œuvre signée de son nom seul, il a dû être étudié et jugé à part. Les six romans dont je viens de parler, composent ainsi un ensemble sur lequel la critique est appelée à se prononcer avec la compétence et la justice de la postérité.

Dans notre littérature, MM. de Goncourt

restent pour moi un cas artistique superbe, un de ces phénomènes cérébraux, qui dans l'ordre pathologique, font l'émerveillement des grands médecins. Au milieu de l'essoufflement général à la chasse de l'originalité, après les romanciers illustres de 1830 qui semblaient avoir laissé le champ vide à leurs cadets, ils ont su, par leur nature même, en s'abandonnant à leur seul tempérament, voir autrement que les autres et inventer leur langue. A côté de Balzac, à côté de Stendhal, à côté d'Hugo, ils ont poussé comme les fleurs étranges et exquises d'une civilisation avancée. Ce sont des personnalités exceptionnelles, des écrivains qu'il faut mettre à part, qui demeurent dans une histoire littéraire à l'état de note aiguë, résumant les côtés excessifs de l'art d'une époque. Si la foule s'agenouille jamais devant eux, ils auront une chapelle d'un luxe précieux, une chapelle byzantine avec de l'or fin et des peintures curieuses, dans laquelle les raffinés iront faire leurs dévotions.

J'aurais voulu citer des extraits de leurs œuvres pour montrer à quel frisson de nervosité ils ont conduit la langue. Ils en ont fait un instrument de musique, une personne vivante dont on voit le geste et dont on sent l'haleine. La langue est devenue, comme eux, d'une sensibilité extrême aux moindres impressions, riant d'une couleur, se pâmant à certains sons, toujours vibrante aux plus légers souffles de l'air. Et ils ont aussi introduit dans la circulation toutes sortes de formes nouvelles, des tournures inconnues avant eux, des phrases vraies et senties qui doivent mûrir pour être acceptées. Je leur fais là le plus grand compliment qu'on puisse adresser à des écrivains; il n'y a que les forts qui enrichissent le dictionnaire.

Plusieurs romanciers, je parle de leurs cadets, de ceux qui ont trente et quelques années aujourd'hui, charmés par ce style personnel, remués comme par une symphonie, leur ont emprunté des mots, des manières de sentir. Un groupe s'est formé. Seulement, l'imitation doit s'arrêter à ce que j'appellerai la rhétorique nouvelle. MM. de Goncourt seraient rapetissés par leurs élèves, s'ils en conservaient. Je les préfère dans leur chapelle dorée et peinte, sans descendance, pareils à des idoles de l'art tombées du ciel bleu, un beau matin. Poussée trop loin, et par de nouveaux venus forcés de renchérir, leur manière tournerait à la préciosité, au débordement des ciselures artistiques noyant les idées et les faits. Eux-mêmes, dans *Madame Gervaisais*, sont arrivés parfois à stériliser les documents humains que leur observation si nette et si fine leur avait fournis.

Je veux finir par une idée consolante. Ce public, si peu sensible aux délicatesses de la forme, a des retours qui ressemblent à des actes de justice. Pendant dix ans, les œuvres des deux frères ont dormi, connues d'un nombre restreint d'admirateurs. Toujours la presse s'était montrée d'une dureté révoltante. Et, tout d'un coup, sans qu'on sache pourquoi, dans ces derniers temps, les journaux ont parlé avec éloge de ces mêmes œuvres, à l'occasion des nouvelles éditions qui ont paru. Les acheteurs sont venus, se sont passionnés, de plus en plus nombreux. C'est enfin la gloire qui grandit à son heure sur la tombe du frère mort, lorsqu'il n'y a plus là que le frère resté seul et mutilé.

ALPHONSE DAUDET

I

Parmi les conteurs et les romanciers contemporains, il est un auteur qui a reçu à sa naissance tous les dons de l'esprit. Je veux parler de M. Alphonse Daudet. J'emploierai pour lui, si usée qu'elle soit, la vieille image de nos contes de fées. J'imagine que toutes les fées se sont réunies autour de son berceau pour lui donner chacune une qualité rare, d'un coup de baguette: une lui a donné la grâce; une autre, le charme; une autre, le sourire qui fait aimer; une autre, l'émotion tendre qui fait réussir. Et ce qu'il y a de merveilleux, c'est que la mauvaise fée, celle qui d'habitude arrive la dernière pour détruire tous ces précieux dons par quelque vilain cadeau, s'est tellement mise en regard ce jour-là, qu'elle n'a pas même pu entrer; oui, la mauvaise fée est restée à la porte, il n'est tombé que des bénédictions sur la tête du futur auteur des *Contes du Lundi* et de *Fromont jeune et Risler aîné*. Je veux donc étudier chez M. Alphonse Daudet une nature heureuse, un des cas les plus charmants et les plus intéressants de notre littérature contemporaine.

M. Alphonse Daudet est né en Provence, à Nîmes, je crois. Il vint chercher fortune à Paris, tout jeune, ses longs cheveux au vent; j'ignore s'il avait des sabots, comme tous les hommes qui doivent faire fortune plus tard; mais ce qu'il avait à coup sûr, c'était un petit fifre, poète de la plus adorable musique qu'on pût imaginer, gardant encore l'aigreur champêtre des tambourins et des galoubets provençaux. Il faut connaître notre Provence pour comprendre l'originale saveur des poètes qu'elle nous envoie. Ils ont poussé là-bas, au milieu des thyms et des lavandes, moitié Gascons et moitié Italiens, pleins de rêves paresseux et de menteries exquises. Ils ont du soleil dans le sang et des chants d'oiseaux dans la tête. Ils arrivent à Paris pour le conquérir, avec une naïveté d'audace qui est déjà la moitié du succès; et, quand ils ont réellement du talent, ils sautent au premier rang, ils montrent des grâces qui font d'eux les enfants gâtés du public. Plus tard, dans ce terrible mi-

lieu parisien qui use les caractères comme une meule, ils restent eux-mêmes, ils gardent une odeur de terroir, une façon vive de sentir et de peindre, à laquelle on les distingue toujours. Ce sont des poètes-nés, dont le cœur demeure plein des chansons du pays.

Je me souviens de ma première rencontre avec M. Alphonse Daudet. Il y a longtemps de cela, quelque dix ans. Il collaborait alors à un journal très lu; il apportait un article, touchait l'argent, disparaissait avec une insouciance de jeune dieu, réfugié dans la poésie, loin des petits soucis de ce monde. Je crois qu'il habitait la banlieue, un coin écarté de faubourg, avec d'autres poètes, toute une bande de joyeuse bohème. Il était beau, d'une beauté fine et nerveuse de cheval arabe, la crinière abondante, la barbe soyeuse, séparée en deux pointes, l'œil grand, le nez mince, la bouche amoureuse; et, sur tout cela, je ne sais quel coup de lumière, quelle haleine de volupté attendrie, qui noyait la face entière d'un sourire à la fois spirituel et sensuel. Il y avait en lui du gamin français et de la femme orientale. Dès son arrivée à Paris, il avait eu une bonne chance, il s'était fait un protecteur et un ami de M. de Morny, qui l'avait attaché à son cabinet. Sa séduction opérait déjà. Et ce mot de séduction est le mot juste; plus tard, il a séduit ses amis, séduit le public, séduit tous ceux qui l'ont approché. Il ne faudrait pas croire que sa situation près de M. de Morny lui eût donné, une seule minute, une attitude raide et gourmée. Il gardait ses allures libres, battait alors le pavé de Paris avec l'emportement de passions d'un collégien échappé, jetait des vers et des baisers aux quatre coins de la ville. Puis, un matin, il tomba malade; les médecins parlaient d'une maladie de poitrine, et il dut partir pour l'Algérie. Ce fut encore un bonheur pour lui; le mal devint un bien, dans ses mains heureuses. Son séjour en Algérie compléta sa naissance en Provence; des horizons de lumière s'ouvrirent, dont il a gardé l'éblouissement; des chants arabes le bercèrent, ajoutant en lui une pointe rude à la douceur de la poésie provençale. On peut aujourd'hui retrouver dans ses œuvres les grandes impressions de cette époque de sa vie: les longues traversées, les ports où dorment des navires, les parfums des pays exotiques, les couleurs vives et la vie en plein air des contrées du soleil. Enfin, une dernière, une suprême chance attendait M. Alphonse Daudet : il se maria à son retour d'Algérie, et dès lors devint un bon bourgeois, un travailleur tout à sa besogne. Le poète qui jusque-là avait jeté ses refrains follement, entra dans une époque de maturité et de production réglée. Le mariage, selon moi, est l'école des grands producteurs contemporains.

Aujourd'hui, M. Alphonse Daudet est un des quatre ou cinq romanciers dont les œuvres nouvelles sont des événements littéraires. Il a été décoré en 1870, à l'âge de trente ans. Il habite Paris l'hiver et passe ses étés à la campagne, dans un de ces adorables coins de verdure, comme il en existe à quelques lieues, au bord de la Seine. Il a devant lui l'espace libre, il peut aller à tous les succès et à toutes les fortunes, avec la certitude de monter aussi haut qu'il voudra. Ce sont les fées de son berceau qui le conduisent toujours par la main. Je ne connais pas, dans notre littérature contemporaine, une figure plus sympathique, un écrivain dont l'avenir soit plus certain, et qui marche par une plus jolie route à une situation plus belle.

Pour faire comprendre tout le charme de cette figure littéraire, il faut l'analyser avec une délicatesse extrême. C'est un talent complexe, très vivant, difficile à définir d'un mot; d'autre part, il faut craindre, en le maniant trop rudement, de lui enlever son éclat. La première opération critique est de s'imaginer M. Alphonse Daudet en face des êtres et des choses, et de se demander comment il se comporte. Avant tout, c'est un poète; il a la sensation prolongée et vibrante, il voit les foules et les campagnes qu'il traverse avec la demi-hallucination des imaginations vives. Tout grandit, se colore, s'anime, prend une intensité. Ce n'est pas la sécheresse de Stendhal, ni la lourdeur épique de Balzac; ce serait plutôt la surexcitation nerveuse de Dickens, un continuel galop au milieu du réel, avec des échappées brusques dans les champs de la fantaisie. Mais il y a au moins deux façons d'être poète, la façon rude et la façon tendre. M. Alphonse Daudet est un poète attendri. Il n'est pas né dans la rébellion, dans l'amertume, dans les protestations enfiévrées des esprits révolutionnaires. Quand il sort, c'est avec la joie de trouver le ciel bleu, les femmes belles, les hommes bons. Il marche en ami au milieu de la société. Certes, il n'est pas aveugle, il voit le mal, il le montre au doigt; mais, s'il a choisi pour personnage un gredin, il peindra plutôt ses ridicules que ses vices, il préférera nous faire rire de lui que de nous en épouvanter. Jamais l'auteur n'est descendu dans le bourbier humain; il le laisse parfois deviner, et c'est tout. Nous avons affaire ici à la pente naturelle d'un tempérament, ce que je veux établir, pour ne point laisser à ma pensée une portée critique qu'elle n'a pas. M. Alphonse Daudet agit loyalement envers la nature; il ne ment pas, il ne se farde pas de rose; il en extrait simplement tous les éléments heureux, et les place au premier plan, tandis qu'il recule dans l'ombre les éléments mauvais. C'est en somme la même opération que font les esprits révoltés, lorsqu'ils mettent l'odieux en avant et qu'ils laissent en arrière la partie consolante. Dans l'un et dans l'autre cas, il y a une simple question de perspective, une manière d'aimer ou de ne pas aimer l'humanité; au fond, la probité littéraire est égale. M. Alphonse Daudet pense, comme ont pensé d'ailleurs d'autres grands artistes, que le bien est la vive lumière dont il faut éclairer le tableau humain, et que le mal est l'ombre qu'il est habile de répartir avec sagesse, pour ne pas trop assombrir l'ensemble.

Ainsi donc, les deux premiers points sont posés : M. Alphonse Daudet est un poète, et un poète attendri. Autrement dit, il a le don d'évocation, et il l'emploie à faire vivre devant nous des créations dans lesquelles il met particulièrement en lumière les belles qualités humaines. Mais ces deux points en déterminent immédiatement un troisième. S'il n'a pas de fureur révolutionnaire qui brise ce qu'elle touche, il a l'ironie, une ironie fine et acérée comme une épée. C'est l'arme naturelle de son

tempérament contre la sottise et la scélératesse. Il ne se fâche jamais, cela détonnerait. Il rit, il sourit même, et rien n'est plus aigu, plus meurtrier que ce sourire. Certains de ses personnages sont des pelotes molles dans lesquelles il enfonce une à une toutes les pointes de son esprit. Il a une cruauté féroce de coups d'épingle. Ce sont des satires émues, très gaies, sans amertume visible, qui cachent la violence des attaques sous une continuelle belle humeur. En somme, la vérité est que M. Alphonse Daudet a le sens très vif du comique, non pas du comique débordant tel qu'on le trouve dans Rabelais, non pas du comique pincé et empoisonné à la façon de Swift, mais d'un comique nouveau, moderne, d'un comique nerveux, allumé d'une flamme de poésie, saisissant le ridicule et le mimant, lui donnant des ailes, le bafouant dans le ciel bleu du rêve. Je donnerai des exemples plus loin, je montrerai ce rire de poète faisant sonner la moquerie dans un grelot d'or, préférant livrer les coquins à la risée de tous que de se salir les mains en les fouillant dans leur nudité.

Il faut ajouter que M. Alphonse Daudet est un écrivain de race. Comme tous nos grands prosateurs actuels, il a appris le mécanisme de la langue en faisant d'abord des vers. On le compte parmi les quatre ou cinq romanciers qui ont le souci du style vivant, d'un dessin précis, d'une couleur éclatante. Il appartient au groupe des naturalistes; il a la passion des larges horizons réels; il croit à la nécessité des milieux exacts et des personnages étudiés sur nature. Toutes ses œuvres sont prises en pleine vie moderne; même il a une tendresse particulière pour les cadres populaires et bourgeois, qui s'allie à une curiosité des petits mondes à part, des mondes déclassés, poussés comme des champignons sur le grand fumier de Paris. Il va ainsi dans ses œuvres, un peu au hasard des étranges sociétés qu'il a traversées, ayant tout vu avec ses yeux de myope, jusqu'aux petits détails qui auraient échappé à de bons yeux, racontant, peignant, évoquant tout, avec une verve de Provençal attendri et moqueur. On sent qu'il joue lui-même ses personnages. Souvent, il s'oublie, il leur parle, les gourmande ou les approuve. A chaque instant, il fait ainsi des irruptions dans son récit, parce qu'il n'a pas assez de froideur pour rester dans la coulisse. Il risque des prosopopées, donne la parole aux choses inanimées, laisse intervenir des figures de contes de fées au milieu des drames les plus réels. Son imagination est sa faculté maîtresse, et tout ce qu'il a observé passe par elle, avant d'arriver au lecteur; de là, les sauts brusques, les beaux épanouissements, les larmes qu'on l'entend pleurer lui-même entre les lignes, les rires involontaires qu'il pousse tout d'un coup, au bout d'une phrase. Cela nuit certainement à la belle ordonnance de l'œuvre; on désirerait moins d'apostrophes, moins d'exclamations, moins d'attendrissements personnels. Mais qui songerait à lui reprocher ces exubérances, cette façon vivante d'écrire, si vivante que ses amis croient l'entendre et le voir, en le lisant! Là, en somme, est son originalité, le secret de sa séduction. Il se donne tout entier, et c'est pourquoi il prend les autres. Au milieu de la sévère ordonnance de certains romans contemporains, de la méthode impersonnelle et marmoréenne, les romans de M. Alphonse Daudet ont parfois un laisser-aller charmant, un air bon enfant, un tapage de nid d'oiseaux, de merles siffleurs et d'alouettes chanteuses. Ce ne sont point les frises du Partéhnon développant leurs défilés majestueux. Ce sont des bouffées de style et des bouffées de printemps, de grandes pages et des pages exquises, tout ce que la vie a de bon et de libre.

Une seule qualité semblait devoir manquer à M. Alphonse Daudet: la force. Eh bien! par un miracle de souplesse, par un bénéfice de fortune extraordinaire, il a brusquement grandi, il est devenu fort. Dans le conteur adorable, un grand romancier s'est développé. C'est là une des transformations littéraires les plus merveilleuses que je connaisse. En étudiant maintenant ses œuvres, je le montrerai ainsi grandissant, je mettrai debout sa figure de poète, de conteur, de romancier, d'auteur dramatique, à la fois fine, ironique et résolue.

II

M. Alphonse Daudet a commencé par faire des vers. Combien en a-t-il fait? combien de centaines dorment-elles encore dans ses tiroirs, de ces heureux vers de jeunesse, acides comme des fruits de plein vent, qu'on ne publie jamais et qu'on relit toujours? C'est ce que j'ignore, car les poètes ont de grandes pudeurs pour leurs premiers bégayements. M. Alphonse Daudet s'est contenté de réunir mille à douze cents de ses vers, dans un volume intitulé: *les Amoureuses;* et c'est là tout son bagage poétique. Le volume porte les dates 1857-1861. Les pièces qu'il contient ont donc été écrites par l'auteur de dix-sept à vingt et un ans. Il n'y a là qu'une poignée de fleurs cueillies dans la première jeunesse. Mais ces fleurs de l'enfance ont déjà un parfum très doux et même une pointe d'originalité, où l'on flaire le talent ému et moqueur de l'écrivain. Une de ces pièces est restée célèbre : *les Prunes*, une suite de triolets, dans lesquels le poète raconte ses amours avec sa cousine Mariette, sous un prunier; elle a eu une grande vogue et se récite encore dans les salons, comme un morceau classique. Je citerai également *les Bottines, le Miserere de l'amour*, et une adorable fantaisie dialoguée, *les Aventures d'un papillon et d'une bête à bon Dieu:* on y voit le Papillon débaucher son camarade, la Bête à bon Dieu, le griser chez les Muguets et le mener au vice chez les Roses. Toutefois, il faut le dire, les vers de M. Alphonse Daudet ne sont que des épaves de jeunesse. Ils restent un commencement, rien de plus.

Plus tard, il prit pour cadre la formule étroite du conte. Sans doute, le conte, avec son ingéniosité, sa discrétion attendrie, ses ciselures de bijou, devait plaire à cet esprit délicat, qui rêva en prose les perfections de la poésie. Mais il faut aussi croire que la nécessité de gagner quelque argent, le besoin de s'adresser au journalisme, le décidèrent en cette occasion, lui firent adopter un genre d'articles courts et complets, d'un placement facile. Son succès fut

immédiat et très grand. On était alors en 1866; il avait vingt-six ans. Il donna d'abord à l'*Evénement* une série d'articles sous le titre général : *Lettres de mon moulin;* c'étaient pour la plupart des légendes provençales, des fantaisies, des tableaux du Paris moderne, de véritables petits poèmes traités avec un art exquis. Pendant six ou sept ans, il garda ce cadre, il y déploya des ressources infinies. Aux *Lettres de mon moulin* succédèrent les *Lettres à un absent;* puis, vinrent les *Contes du lundi.* Tous ces articles ont été réunis en volumes et resteront un de ses titres de gloire.

Il faut s'entendre, d'ailleurs, sur le mot conte. Dans les premiers temps, M. Alphonse Daudet s'est enfermé dans les légendes ; mais, plus tard, les fées, le monde fantastique, les imaginations symboliques ne sont plus intervenues que de loin en loin, pour varier les sujets. Peu à peu, dans le conteur des veillées de Provence, l'artiste épris de la vie moderne s'est éveillé. Alors, le conte, le plus souvent, est devenu une page des mœurs contemporaines, une histoire toute chaude d'actualité, un paysage exotique doré par le grand soleil, tout ce qu'on rencontre et tout ce qu'on voit dans la rue.

C'est ainsi qu'on peut retrouver, au courant de ces recueils, les grosses émotions publiques qui ont agité la France pendant les sept ou huit dernières années ; les suprêmes convulsions de l'Empire, nos désastres de 1870, le siège de Paris, la guerre civile, y ont laissé successivement des larmes de pitié ou de colère. Ainsi compris, le conte n'est plus ce que nos pères entendaient, un récit merveilleux avec une moralité au bout; il est un drame ou une comédie en quelques pages, un tableau vivement brossé, un fragment d'autobiographie, quelquefois même de simples notes prises sur nature et données dans la verdeur originale de la sensation. C'est ici qu'on sent, sous cette production, les tyrannies du journalisme, demandant à jour fixe une quantité réglée de pages.

Toutefois, M. Alphonse Daudet aurait tort de garder au journalisme la moindre rancune. Si les articles qu'il a écrits l'ont écarté du roman pendant plusieurs années, ils lui ont permis de mûrir son talent et de montrer les rares qualités de son esprit. D'ailleurs, il a gardé une grande dignité d'écrivain dans cette besogne. Jamais il ne s'est surmené, jamais il n'a glissé à la fabrication hâtive. Chacun de ses contes est une merveille de fini, où l'on sent la conscience de l'artiste, les longues heures passées à chercher et à caresser l'idée, à soigner et à parfaire la forme. Il mettait huit jours pour écrire un de ces petits chefs-d'œuvre. Quand on les étudie de près, on en admire l'habile structure, la langue châtiée, les intentions nombreuses et toujours réalisées; ce sont comme autant de pièces de vers, dont toutes les syllabes ont dû être comptées. Certains sont un roman entier, avec une exposition, une péripétie, un dénouement. D'autres affectent des allures plus libres, mais cachent un art extrême dans leur apparent laisser-aller. Et l'auteur se possède déjà complètement; il est tel que nous le trouverons dans ses grandes œuvres, plein d'une tendresse apitoyée, laissant sonner parfois son beau rire nerveux et railleur.

Il me faut indiquer deux de ces contes pour en faire mieux comprendre le ton ingénieux et l'heureuse perfection. Je prends, au hasard, dans les volumes dont j'ai donné les titres plus haut.

La dernière classe. — Nous sommes en Alsace, après la conquête. Un petit Alsacien, qui a des tentations d'aller galopiner dans la forêt, se décide pourtant à se rendre à l'école. Là, il trouve un silence religieux. Le maître, M. Hamel, a sa belle redingote verte, son jabot plissé et sa calotte de soie. Sur les bancs, les élèves sont graves ; au fond de la salle, des vieux du village sont assis, l'ancien maire, l'ancien facteur, le bonhomme Hauser avec son tricorne. Et M. Hamel commence la leçon, en disant : « Mes enfants, c'est la dernière fois que je vous fais la classe. L'ordre est venu de Berlin de ne plus enseigner que l'allemand dans les écoles de l'Alsace. » Alors, le petit Alsacien est bouleversé, lui qui a fait tant de fois l'école buissonnière, qui peut à peine former ses lettres, il ne saura donc jamais le français ! Aussi, quand le maître l'interroge, et qu'il ne peut répondre, n'ayant pas étudié la leçon, baisse-t-il la tête d'un air honteux. Cependant, la leçon continue ; le bonhomme Hauser, qui a un vieil alphabet sur les genoux, épèle les lettres avec des larmes plein les yeux. Midi sonne, la dernière classe est finie. « Alors, M. Hamel se tourna vers le tableau, prit un morceau de craie, et, en appuyant de toutes ses forces, il écrivit aussi gros qu'il put : « *Vive la France !* » Puis, il resta là, la tête appuyée au mur, et, sans parler, avec sa main, il nous faisait signe : « C'est fini... Allez-vous-en... »

La partie de billard. — L'armée française est en pleine retraite. On se bat depuis deux jours. Les soldats sont exténués, et voilà trois mortelles heures qu'on les laisse se morfondre, l'arme au pied, dans les flaques des grandes routes. Cependant, le maréchal établit son quartier général sur la lisière du bois, dans un beau château Louis XIII. Pendant que les soldats meurent en attendant des ordres, lui a entamé une partie de billard avec un petit capitaine d'état-major, sanglé, frisé, ganté de clair. Le capitaine est très fort au billard, mais il sait faire des fautes, car il sent bien qu'il joue là son avancement. Pourtant, les bruits de la bataille se rapprochent. Un obus vient éclater dans le jardin. Les Prussiens attaquent. « Eh bien ! qu'ils attaquent ! » dit le maréchal en mettant du blanc. Les dépêches suivent les dépêches, les aides de camp se succèdent, tout le monde demande des ordres. Mais le maréchal reste inabordable, la partie continue. Terrible partie qui s'échauffe au milieu des cris de mort, qui devient haletante à mesure que les Prussiens avancent. Le dernier coup est joué. « Maintenant, un grand silence. Rien que la pluie qui tombe sur les charmilles, un roulement confus au bas du coteau, et, par les chemins détrempés, quelque chose comme le piétinement d'un troupeau qui se hâte. »

Je pourrais citer dix contes semblables, d'une émotion et d'une ironie aussi grandes : l'histoire de ce colonel de cuirassiers paralysé, auquel sa fille, par un pieux mensonge, raconte nos prétendues victoires sur les Prussiens, et qui se réjouit de la prise de Berlin, le jour même où les Allemands entrent dans Paris et vont passer

sous sa fenêtre ; l'entrevue de deux ouvriers, le père et le fils, qui ne se sont pas vus depuis vingt ans, le père s'étant marié, et qui se quittent pour une nouvelle séparation de vingt années peut-être, après avoir bu un litre et s'être serré la main ; les impressions d'un auteur, le soir d'une première représentation, sa fièvre, le bourdonnement de ses oreilles, sa fuite et sa longue promenade sous la pluie, pendant qu'on applaudit ou qu'on siffle sa pièce. Il y aurait également des emprunts bien intéressants à faire dans un volume que je n'ai pas nommé, dans les *Femmes d'artistes*, de courtes études, des contes encore, où M. Alphonse Daudet a étudié cette classe de femmes si singulière, les femmes mariées à des écrivains, des peintres, des sculpteurs, des musiciens ; presque toutes sont déclassées, les maîtresses devenues femmes légitimes, les bourgeoises unies à des poètes, les unes hardies comme des garçons, les autres pleurant de ne pas être comprises et de ne pas comprendre. L'auteur a trouvé là la note qu'il rend si bien ; seulement, il est bon de dire que ses artistes sont des bohêmes pour la plupart, et que chez les vrais travailleurs, la femme est presque toujours une brave et digne femme, méritant tous les respects.

III

J'ai parlé du sens nerveux et moderne que M. Alphonse Daudet a du comique. Il a écrit un volume : les *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, qui est uniquement une longue raillerie. Parmi ses œuvres, nombreuses déjà, celle-ci a un intérêt particulier, parce qu'elle met en pleine lumière un des côtés de son talent. Elle est caractéristique. Je m'y arrêterai donc d'une façon spéciale.

Il ne faut pas oublier que l'auteur est né à Nîmes. Cela donne un piquant de plus à son épopée burlesque d'un héros provençal. Il plaisante la ville voisine, en homme qui a grandi en face de ses ridicules. Imaginez cela, un Provençal se moquant des Provençaux, avec toute la verve, tout l'accent du terroir. Il emploie à les railler leur propre exagération, leur vivacité de geste et de parole. C'est un faux frère qui rit beaucoup de ses compatriotes, et même un peu de lui, avec une finesse charmante, excluant toute cruauté, une bonne grâce et une belle humeur sans pareilles.

Son héros, Tartarin, est le roi de Tarascon. Il habite, dans cette ville, la troisième maison à main gauche sur le chemin d'Avignon, une maison avec jardin, pleine de bonhomie au dehors, mais dont il a fait, à l'intérieur, le digne logis d'un héros aventureux. Le jardin surtout est extraordinaire, planté uniquement d'arbres exotiques, gommiers, calebassiers, cotonniers, cocotiers, bananiers, palmiers ; il y a surtout là un baobab qui est célèbre dans toute la contrée, un baobab grand comme une laitue ; car, fatalement, les arbres exotiques refusent de pousser. Tartarin a également un cabinet dont on cause beaucoup, une grande salle, tapissée d'armes du haut en bas : carabines, rifles, tromblons, couteaux de toutes sortes, krish malais, flèches caraïbes, flèches de silex, casse-tête, massues hottentotes, lazzos mexicains. Au milieu, sur un guéridon, il y a un flacon de rhum. C'est là que le héros passe ses journées à lire des récits de chasse. Et il ne rêve que chasse à l'ours, chasse au faucon, chasse à l'éléphant, chasse au tigre, toutes les chasses imaginables, les plus dangereuses et les plus lointaines.

A la vérité, Tartarin n'a jamais chassé que les casquettes. Ici, il y a une raillerie très fine que les Provençaux seuls comprendront. Dans les petites villes de Provence, tous les habitants sont chasseurs. Or, le gibier manque absolument ; il faut faire des lieues pour tuer une demi-douzaine de petits oiseaux. Autour de Tarascon, paraît-il, les petits oiseaux eux-mêmes ont pris leur vol, si bien qu'il ne reste plus dans le pays qu'un lièvre, bien connu des chasseurs qui l'ont appelé « le Rapide » ; ils ont même fini par laisser tranquille ce lièvre entêté. Mais, chaque dimanche, les chasseurs ne s'en mettent pas moins en campagne, par groupes de cinq ou six ; ils vont déjeuner à quelques kilomètres de la ville ; puis, la chasse commence enfin, ils jettent leur casquette en l'air et la tirent au vol. C'est celui qui met le plus souvent dans sa casquette qui est proclamé roi de la chasse. Tartarin, chaque dimanche, était roi, ce qui explique pourquoi Tarascon en avait fait son héros.

Et quel adorable tableau de Tarascon, cette ville où chaque famille a sa romance ! Il faut lire les soirées chez le pharmacien Bésuquet, où Tartarin va chanter le grand duo de *Robert le Diable*, et les longues séances chez l'armurier Costecalde, dans la boutique duquel se réunissent les chasseurs de casquettes. Pourtant, Tartarin n'est pas heureux. Le brave commandant Bravida, capitaine d'habillement en retraite, a beau dire de lui : « C'est un lapin », il s'ennuie de n'avoir pas encore donné la mesure de toute sa valeur. Il vit dans l'attente d'un danger qui ne se présente jamais, il brandit le poing dans le vide. Le soir, quand il va au cercle, il s'arme de pistolets et de couteaux, comme s'il partait pour quelque périlleuse expédition ; mais jamais il n'a eu la chance de faire une mauvaise rencontre. Enfin, un jour, un événement se produit dans son existence. Une ménagerie s'est installée à Tarascon, et, parmi son peuple de crocodiles, de chats sauvages et de phoques, se trouve un lion de l'Atlas. Un lion ! quel gibier pour Tartarin ! Voilà donc un ennemi digne de lui. Il passe ses journées dans la ménagerie, si bien que, peu à peu, le bruit se répand qu'il va partir pour la chasse au lion. Il n'a pas soufflé mot de ce départ, mais il est flatté de la rumeur qui court, et bientôt il est acculé par toute la ville dont les yeux sont fixés sur lui ; il faut qu'il parte, s'il veut rester un héros. Le départ de Tartarin est tout un poème. Il emporte un monde d'ustensiles et de provisions, il s'habille en Turc par respect pour la douleur locale. il se charge d'armes des pieds à la tête. Enfin, Tarascon entier l'accompagne à la gare, et le train l'emporte.

A Marseille, il produit une grande sensation avec son arsenal. Puis, après une terrible traversée dans laquelle le héros a bien mal au cœur, le voilà qui débarque enfin à Alger. Dès le lendemain, il ne dit rien à personne, il sort d'Alger avec ses armes, va le soir se mettre à l'affût des lions, sous les murs mêmes de la ville.

Vous pensez quelle nuit d'émotion ! Au petit jour, il croit voir un lion, et il tue un âne, que son propriétaire, un cabaretier, lui fait payer deux cents francs. Ce cabaretier lui jure en outre qu'il n'a jamais vu un lion dans le pays. Dans le sud de l'Algérie, il y en a eu, autrefois. Mais Tartarin, revenu à Alger, se plonge lâchement dans une vie de paresse et d'amour. Il oublie les grands lions. Il a rencontré un prince du Monténégro, un aventurier, qui s'entend avec une jeune coquine, du nom de Baïa, pour lui tirer le plus d'argent possible. Baïa, une « rouleuse » d'Alger, pose pour la femme de harem, ne sachant pas un mot de français. Cependant, Tartarin a un brusque réveil en recevant, par la voie d'un journal, des nouvelles de Tarascon, où l'on est singulièrement en peine de sa personne. Il songe à ce que ses compatriotes attendent de lui, depuis qu'il a promis de tuer des lions. Et, de nouveau, il s'équipe, il se met en campagne avec son arsenal.

Le malheur est qu'il n'y a plus un seul lion en Algérie. Jules Gérard vient de tuer le dernier. Mais le prince du Monténégro n'entend pas lâcher ainsi sa victime. Il rejoint Tartarin à Milianah, et alors commence, dans la plaine du Chéliff, la plus amusante battue qu'on puisse imaginer. Le héros a acheté un vieux chameau mélancolique. On visite les buissons, on va de douar en douar pendant près d'un mois. Enfin, un soir, Tartarin se met de nouveau à l'affût dans un bois de lauriers-roses; mais il y est pris d'une telle panique en croyant entendre des rugissements, qu'il se sauve et cherche le prince resté en arrière. Plus de prince. Tartarin a eu l'imprudence de confier son portefeuille au prince, et celui-ci, qui attendait depuis longtemps cette occasion, s'est sauvé avec le portefeuille. Le pis est qu'à ce moment apparaît un véritable lion, un lion aveugle, une bête sacrée, qui fait partie d'un grand couvent de lions fondé par Mohammed-ben-Aouda. Tartarin, la tête perdue, tue le lion et manque d'être assommé par les deux nègres qui conduisaient la bête. Il en est quitte pour un interminable procès dont les frais montent à deux mille cinq cents francs. Naturellement, il envoie la peau du lion à Tarascon

Une dernière désillusion attend le héros à Alger. Il trouve Baïa parlant provençal avec le capitaine du paquebot qui l'a amené en Afrique. Celui-ci offre de le rapatrier, et il accepte bien vite. Ici, se place le détail le plus drôle du livre. Le chameau de Tartarin s'est pris de tendresse pour son maître. Il l'a suivi du fond de l'Algérie, s'entêtant sur ses pas comme un petit chien fidèle. Vainement, Tartarin, consterné de traîner ainsi cet animal mélancolique, a voulu le perdre vingt fois. Le chameau, très malin, tendre quand même, l'a toujours retrouvé. Quand il voit son maître s'embarquer, il saute à la mer, et le capitaine le recueille, bien que Tartarin renie cet ami si dévoué. Plus tard, il suit le train de Marseille à Tarascon. A la vérité, Tartarin est plein d'angoisses, en approchant de sa ville natale; il craint les railleries sur sa déplorable expédition. Et quel est son étonnement, quand on lui fait une réception triomphale ! L'imagination des habitants s'est échauffée, la peau du lion aveugle a soulevé une émotion extraordinaire, la ville veut voir dans son enfant un héros illustre. Il y a là ce que M. Alphonse Daudet appelle spirituellement un effet de mirage, pour ne pas employer le gros mot de gasconnade ou de hâblerie. Mais le merveilleux est que le chameau a un succès fou. Tartarin s'écrie d'une voix émue : « C'est une noble bête. Elle m'a vu tuer tous mes lions. »

Telle est cette œuvre dont je n'ai pu donner malheureusement que la carcasse. Elle vit par un rire continu, tantôt très fin, tantôt éclatant jusqu'aux excès de la bouffonnerie. Jamais les menteurs ingénus de la Provence n'ont été peints avec une gaieté plus vive. Et l'ironie reste celle d'un poète, ailée, gardant l'envolement d'une fin de strophe. Même aux endroits où l'auteur perd toute mesure, semble sur le point de glisser dans la charge, il est sauvé par la sensation juste de son œil d'artiste. Ce n'est jamais que du vrai, vu par le côté comique et poussé au lyrisme. J'ai noté également la bonne humeur des plaisanteries; rien d'amer au fond, rien de trop rudement satirique. M. Alphonse Daudet, je l'ai dit, n'est pas un révolté, et il aime les hommes. Son Tartarin, si grotesque qu'il soit, est bien le plus digne bourgeois qu'on puisse rencontrer. Tous parfaitement ridicules, mais tous braves gens. Ce sont là des traits originaux chez l'auteur qu'on retrouve dans chacune de ses œuvres.

IV

J'arrive enfin aux romans de M. Alphonse Daudet. Je citerai simplement *le Petit Chose*, qui tient du conte et de la nouvelle. Le premier roman de l'auteur est *Fromont jeune et Risler aîné*.

La tentative de M. Alphonse Daudet n'était pas sans inquiéter ses amis. En France, la critique vous parque volontiers dans un genre. Si vous avez fait des contes pendant dix ans, il est très à craindre qu'on ne vous condamne toute votre vie à écrire des contes, sous peine de ne vous accorder aucun talent. Remarquez que M. Alphonse Daudet était dans une position d'autant plus délicate qu'on lui trouvait un esprit adorable, ingénieux dans les détails, habile à ciseler les petits chefs-d'œuvre. Il lui fallait élargir son cadre, sans perdre aucune de ses qualités; il lui fallait surtout garder son public aimable et conquérir le grand public. Comme je l'ai dit, il lui manquait un seul don : la force, et c'était à la conquête de la force qu'il partait.

Eh bien ! il a trouvé la force dans la souplesse même de son talent. Il est parvenu à donner des muscles à son art, grâce à l'intensité de son émotion et de son ironie. On a pu assister à ce phénomène, le conteur se transformant en romancier, par un simple grandissement de ses facultés. Aujourd'hui, il est un des rares écrivains capables d'écrire un roman où passe le grand souffle de la vie moderne. Le poète, le créateur qu'il y a en lui, évoque les personnages et les milieux avec puissance. Il prend, à chaque œuvre nouvelle, une facture plus magistrale.

Fromont jeune et Risler aîné a le grand mérite d'une action nette et typique. Dès le premier chapitre, les personnages se posent, le drame s'indique. Nous sommes chez Véfour, au repas

de noces du bon Risler, un mécanicien, un associé de Fromont, qui possède une des plus grandes fabriques de papiers peints du Marais. Il épouse la petite Sidonie Chèbe, qu'il avait crue autrefois amoureuse de son frère Frantz, un ingénieur actuellement employé en Egypte aux travaux de l'isthme de Suez. Et le digne garçon est radieux, parce qu'il n'avait jamais songé à ce bonheur, être aimé de cette petite Chèbe, si rose et si tendre. Mais, dès le bal qui suit le repas, nous commençons à comprendre : Sidonie passe en valsant au bras de Fromont et lui reproche de s'être marié, de ne pas avoir tenu la foi jurée. C'est le premier frisson de l'adultère, au milieu de toute cette joie. Les personnages secondaires sont tous là, se peignant eux-mêmes d'un mot, d'une attitude : madame Georges Fromont, douce et tranquille, une haute figure sereine de l'honnêteté; madame Chèbe, majestueuse, et M. Chèbe, un type complexe, inventeur, négociant sans négoce, rentier sans rentes; l'illustre Delobelle, un comédien de province échoué à Paris, où il vit depuis des années dans l'espérance d'un rôle, la figure la plus originale et la plus réussie du livre; le grand-père Gardinois, un vieux paysan millionnaire, malin, égoïste et méchant; le caissier Planus, un Suisse naïf et bonhomme, qui n'a qu'une faiblesse, la peur et la haine des femmes; tout un monde varié de créatures spirituellement observées et très carrément posées sur leurs deux pieds.

Mais il faut connaître l'enfance de Sidonie pour comprendre les profondeurs humaines et les côtés parisiens du drame qui va suivre. La famille Chèbe habite une vieille maison du Marais, et a pour voisins de palier les Delobelle et les Risler. Le palier est vaste, avec une large fenêtre ouvrant sur les cours voisines, sur une trouée de maisons, au fond de laquelle on voit la belle fabrique des Fromont, les ateliers et le jardin. Ce palier est comme un terrain neutre où les locataires se sourient et lient connaissance. Il y a là un coin parisien très curieusement observé. Naturellement, le palier appartient à la petite Chèbe; quand sa mère est lasse de la voir tourner autour de ses jupes, elle lui dit : « Va jouer sur le carré »; et l'enfant disparaît pendant des heures, entre chez les voisins, sert de trait d'union à tous ces ménages. C'est ainsi qu'elle fait la conquête des deux Risler, l'aîné, homme raisonnable déjà, et le cadet, Frantz, encore un écolier, dont elle trouble les leçons; c'est ainsi qu'elle rôde chez les dames Delobelle, la mère, une digne femme, et la fille Désirée, une pauvre boiteuse, qui toutes deux se tuent de travail pour entretenir en santé l'illustre Delobelle, à la plus grande gloire de l'art. Mais la joie de la petite Chèbe est de rester des heures à la fenêtre du palier et de regarder au loin la belle fabrique des Fromont. Elle en rêve, elle voit là toutes les joies de l'existence. Aussi est-elle gonflée de vanité, quand le bon Risler, qui travaille à la fabrique, l'introduit chez les Fromont, auxquels elle plaît par sa gentillesse. Elle devient l'amie de Claire et de Georges; elle ébauche même une amourette avec celui-ci. Mais les nécessités de la pauvreté de ses parents la ramènent dans son milieu noir, et elle est obligée d'entrer en apprentissage, elle apprend à monter des perles fausses. Alors, toute une envie furieuse couve dans le cœur de Sidonie; elle a les appétits de ces petites ouvrières qui battent le pavé de Paris en s'arrêtant, pâles de désir, devant les vitrines des bijoutiers; elle se donne la fièvre des richesses coudoyées, des équipages qui l'éclaboussent, des plaisirs et des amours qu'elle flaire. Tout se vicie en elle; sous la grâce un peu maladive de son visage de poupée, il n'y a plus qu'une rage froide de jouir, de jouir en faisant le plus de mal possible. C'est un champignon empoisonné poussé dans le ruisseau parisien. Et elle n'a toujours qu'un idéal, l'intérieur des Fromont, leur salon, leur jardin, leur voiture, le château de Savigny, qui appartient au grand-père Gardinois. Aussi manque-t-elle mourir, quand elle apprend que Georges épouse sa cousine Claire, pour obéir aux dernières volontés de son oncle. Elle refuse Frantz, sous prétexte que Désirée Delobelle l'aime, ce qui est vrai, et qu'elle ne veut pas désespérer une amie. Puis, brusquement, elle prétend aimer Risler; c'est lui qu'elle veut, parce que lui seul peut l'introduire dans la fabrique des Fromont, où il est devenu associé. Enfin, elle entre là en conquérante, en femme qui apporte la ruine et la honte dans les plis de sa jupe.

Le ménage Risler habite le second étage de l'hôtel dont le ménage Fromont occupe le premier. Sidonie commence par vouloir lutter de luxe et de bon ton avec Claire, qu'elle hait pour son éducation et sa distinction naturelle. Mais ce jeu est encore innocent. Bientôt, le drame se noue. Sidonie reprend avec Georges, au château de Savigny, leur amourette de jeunesse, qui devient un adultère. C'est une passion folle, bruyante, sans ménagement aucun. Georges, pris tout entier, possédé, dépense un argent fou, conduit Sidonie dans les cabarets à la mode et dans les petits théâtres. Alors, le caissier Planus commence à trembler pour sa caisse; il devine une femme, il arrive à savoir quelle est cette femme, il soupçonne presque Risler d'une infâme complicité, tant celui-ci est aveugle, tout entier à l'étude d'une invention, d'une imprimeuse rotative, grâce à laquelle la maison réalisera des bénéfices considérables. Pendant que les deux amants courent à leurs rendez-vous, Risler descend tenir compagnie à madame Fromont; et rien n'est plus touchant que ces deux bonnes créatures trompées passant la soirée ensemble, avec la sérénité attendrie de leurs sourires. Enfin Planus, tout à fait épouvanté, écrit à Frantz ce qui se passe dans le ménage de son frère, en le suppliant d'accourir pour éviter un malheur. Frantz arrive, avec l'intention de remplir sévèrement son rôle de justicier. Mais, dès qu'il veut avoir une explication avec Sidonie, il est pris d'une lâcheté, il se sent lui-même paralysé par la séduction de cette femme. Autrefois, il l'a aimée. C'est cet ancien amour qui se réveille, rallumé par la tactique savante de sa belle-sœur. Celle-ci a très bien compris qu'elle était perdue, si elle laissait Frantz avertir son mari. Aussi travaille-t-elle à rendre Frantz inoffensif, à lui lier les pieds et les mains pour qu'il ne puisse bouger. Elle est merveilleusement apte à cette besogne, par la perversion qu'elle exhale, par la souplesse de sa nature voluptueuse. Son plan est très simple : se faire aimer de Frantz, obtenir une preuve matérielle de cet amour, et lui rire

ensuite au nez, dès qu'elle l'aura mis dans l'impossibilité de lui nuire. Elle exécute froidement cela. Elle a enfin la preuve qu'elle désirait, une lettre où Frantz lui avoue son amour et lui propose de fuir avec elle. Dès lors, le malheureux justicier n'a plus qu'à retourner en Égypte. La tentative faite pour sauver Risler du déshonneur et Fromont de la ruine a échoué, devant l'habileté de Sidonie défendant ses plaisirs.

Ici se place un épisode tout mouillé de larmes. Désirée Delobelle, la pauvre petite boiteuse, aime toujours Frantz. Elle a cru, en le voyant revenir, qu'il allait l'épouser; même il lui en avait laissé l'espoir. Aussi, quand il repart, est-elle prise d'une douleur immense. Elle ne peut plus supporter la vie, elle court à la Seine, au milieu des rues noires, et se jette de la berge. Mais la mort ne veut pas d'elle encore. On la sauve, on la mène chez le commissaire de police. Enfin, elle meurt dans son lit. Son père, l'illustre Delobelle, traîne à son enterrement tous les comédiens des petits théâtres. Grisé par la pompe du convoi, où l'on remarque le coupé de Sidonie, il trouve pour la pleurer ce mot stupéfiant de cabotin poseur : « Il y a deux voitures de maître. »

Cependant, la ruine de la maison est imminente. Sidonie a fait commettre à Georges toutes les folies. Si l'on ne trouve pas cent mille francs, Planus ne peut faire face aux échéances du mois, et la faillite est déclarée. Claire tente alors une démarche auprès du grand'père Gardinois. Le vieux paysan refuse les cent mille francs, ravi de l'aventure, enchanté de voir les Fromont dans la peine; et, par une méchanceté dernière, il instruit sa petite-fille des désordres de son mari, il lui nomme Sidonie sa rivale. Claire reste très grande, dans cet écroulement de son bonheur. Elle veut un instant partir avec son enfant; puis, elle sent que le devoir lui ordonne de rester. Mais Risler est encore plus épique. Brusquement, Planus, exaspéré par la pensée de la faillite, lui apprend tout. Risler tombe comme un bœuf assommé. Il se relève, court à son appartement, où justement sa femme donne un bal, amène celle-ci parée de ses bijoux, lui arrache ses diamants qu'il jette à Planus, se dépouille lui-même de sa montre, rend toutes ces richesses qui viennent de l'adultère et qui serviront à payer les cent mille francs. Sidonie s'est enfuie en robe de bal. Risler ne veut plus qu'on prononce son nom devant lui. Il n'a pas demandé à Fromont compte de son honneur de mari outragé. Il a voulu n'être plus qu'un simple employé comme autrefois. Rien n'égale alors la grandeur de cette haute figure d'honnête homme mettant tout son honneur à réparer le mal que sa femme a fait. Enfin, son imprimeuse rotative fonctionne, il a donné une nouvelle prospérité à la fabrique, il touche à la tranquillité, sinon à l'oubli, lorsqu'un dernier coup l'achève. Sidonie, en s'en allant, a voulu se venger de son mari, et lui a envoyé la lettre de Frantz. Risler, croyant que c'était une lettre d'elle dans laquelle elle implorait son pardon, a refusé de la lire et l'a confiée à Planus. Justement, le jour où il la réclame au caissier, celui-ci l'emmène au Palais-Royal dans un café-concert, où ils trouvent Sidonie, devenue cabotine, chantant sur les planches, au milieu de la fumée des cigares. Et, le lendemain matin, Risler se pend, après avoir lu la lettre.

J'ai analysé cette œuvre tout au long, pour bien en montrer le côté vivant. Elle contient des morceaux absolument remarquables. Si Risler est trop bonhomme dans les trois premiers quarts du livre, il prend brusquement une attitude d'une rare énergie; et même sa bonhomie du commencement devient une opposition excellente, à côté de son honnêteté hautaine de la fin. Le personnage de Sidonie est compris également avec science; le type est très parisien, étudié sans parti pris d'exagération, suant naturellement le vice. C'est là surtout, dans ces deux créations, que M. Alphonse Daudet s'est révélé romancier puissant. Peut-être doit-on lui reprocher d'avoir trop effacé la figure de Frantz; il y avait là un cas curieux à étudier, l'empoisonnement d'une âme honnête par la contagion des grâces perverses de Sidonie; mais Frantz, pour lui, n'est resté qu'un moyen, et il a préféré jeter toute la lumière sur Sidonie et sur Risler. Et que de scènes charmantes, en dehors de l'action principale ! L'auteur a peint les Delobelle avec le meilleur de lui-même; il a épuisé ses larmes pour la petite Désirée, il a épuisé son ironie pour l'illustre Delobelle, ce type de l'homme auquel les planches et la vanité ont fait une seconde nature, qui ne peut plus trouver une intonation juste, un geste vrai, qui vit dans le monde faux de ses illusions et de son éternelle pose, au demeurant gras et bien nourri par sa femme et sa fille, jouant au martyr de l'art, s'attendrissant sur lui-même dans ses grosses douleurs, avec un égoïsme féroce. Les grands romanciers se reconnaissent à ceci, qu'ils sont avant tout des créatures d'êtres vivants. Il me faudrait parler aussi des morceaux de facture enlevés par l'artiste avec une verve extraordinaire : il y a notamment des promenades le dimanche dans la banlieue de Paris; la gare de Lyon où Frantz passe une nuit presque entière à attendre Sidonie, une gare avec ses derniers départs, ses bruits qui meurent, son activité qui s'endort, description merveilleuse d'exactitude et de rendu; enfin, tous les tableaux de la fabrique de papiers peints, des coins du Paris ouvrier, des notes curieuses à force d'être vraies, qui montrent dans l'auteur un amoureux de l'art moderne, un naturaliste relevant ses observations d'une pointe de poésie. L'école nouvelle est toute dans cette double opération : sentir ce qui est et dire ce qu'on a senti, en l'animant de la vie particulière de son tempérament.

V

Dans *Jack*, M. Alphonse Daudet a encore élargi son cadre. Non seulement l'œuvre a deux volumes, mais elle n'est même plus enfermée dans une action unique. C'est toute une existence d'homme qui se déroule, qui s'en va aux hasards de la vie, en traversant des milieux différents. Les épisodes succèdent aux épisodes, les tableaux aux tableaux, et le livre aurait quelque langueur et quelque confusion, si une idée centrale n'en réunissait les diverses parties

et ne les faisait converger vers un même dénouement.

Jack est l'enfant d'une « cocotte », une bonne fille à cervelle d'oiseau, toujours rieuse et pétulante, dont l'auteur laisse le passé dans une ombre peuplée de contes à dormir debout. Ida de Barancy vit pour le moment avec un monsieur riche, que l'enfant appelle du nom discret de « bon ami ». Cependant, Ida veut mettre son fils en pension ; et, après avoir tenté vainement de le placer dans un établissement aristocratique tenu par des prêtres, elle le laisse entrer dans la plus étrange institution du monde, le gymnase Moronval. Les souffrances que Jack y endure ne seraient encore rien, si sa mère n'y faisait la connaissance d'un poète, professeur de littérature, le vicomte Amaury d'Argenton, un impuissant aux poses olympiennes qui, à tous ses ridicules d'auteur incompris, ajoute l'odieux d'un égoïsme féroce. Dès lors, Jack est un enfant condamné. Amaury se met avec Ida qu'il baptise du nom de Charlotte ; et, plus tard, lorsque l'enfant s'est sauvé du gymnase Moronval, il le tolère impatiemment, il finit par persuader à la jeune femme, qu'il faut faire de lui un ouvrier. Voilà donc Jack envoyé aux forges d'Indret pour apprendre le métier de mécanicien. Mais il est trop faible et il n'a pas la vocation. Alors, il se décide à être chauffeur à bord du *Cydnus*. Lentement, il glisse à l'ivrognerie, il tombe à une déchéance irrémédiable. Puis, après avoir failli périr dans une tempête, il revient à Paris, il se trouve de nouveau jeté dans le monde de bohème artistique, dont fait partie d'Argenton. Sa mère le soigne, il tousse beaucoup, il a un commencement de maladie de poitrine. Là, se trouve l'épisode reposant du livre. D'Argenton, pour se débarrasser de ce grand garçon qu'il déteste, l'envoie aux Aulnettes habiter une petite maison cachée dans les feuilles, qui lui appartient. Et Jack retrouve dans ce pays une amie de sa jeunesse, Cécile, la fille du bon docteur Rivals, une enfant douce et sereine, qui le tire de ses vices d'ouvrier. Il ne boit plus, il veut la mériter, se remet bravement à l'ouvrage. Un moment même, il a la joie d'arracher sa mère à d'Argenton ; mais la pauvre folle se laisse bientôt reconquérir par son poète. Jack doit jusqu'à la fin porter la peine de sa naissance et de sa destinée. Des excès de travail font reparaître sa toux. D'autre part, Cécile, par un scrupule exagéré, refuse de l'épouser, en apprenant qu'elle est née à la suite d'un sombre drame. Enfin, Jack, frappé à mort, entre à l'hôpital et y expire sans même avoir vu sa mère. D'Argenton a retenu Charlotte jusqu'à la dernière heure. Quand la mère arrive près du lit où son fils vient de mourir, elle pousse un cri d'épouvante : « Mort ! dit-elle. — Non... dit le vieux Rivals d'une voix farouche, non... délivré ! »

J'ai pu indiquer rapidement l'histoire qui emplit les deux volumes. C'est que cette histoire, en somme, est peu compliquée. L'auteur n'a cherché qu'un cadre large, où il pourrait étaler à l'aise sa science des détails. Toutes les grandes qualités du roman sont dans les développements des épisodes. Cette vie de Jack, qui se déroule au milieu du vaste monde, n'est-elle pas la vie elle-même, ondoyante et diverse, coulant à larges bords? M. Alphonse Daudet a obéi à cette méthode des romanciers naturalistes, qui font sortir le roman de la carcasse étroite d'une intrigue, qui l'étendent à l'universalité des actions humaines.

Le roman traverse deux milieux bien distincts. Le premier est l'étrange peuple des artistes manqués et incompris, que Jack rencontre au gymnase Moronval. Ce gymnase est tout un monde de drôlerie. Moronval, un créole, et sa femme, madame Moronval, née Decostère, ont eu l'idée d'ouvrir une institution pour les enfants étrangers ; leur programme, un programme extraordinaire, annonce des cours de prononciation française par la méthode Moronval-Decostère, qui consiste dans la position des organes phonétiques. La vérité est que le terrible Moronval bat monnaie avec les malheureux enfants qu'on lui confie et qu'on oublie chez lui. Il a une collection d'élèves venus des quatre coins du monde, de l'Egypte, de la Perse, du Japon, de la Guinée. Même il a un petit roi, le fils du roi de Dahomey, le petit Madoû-Ghézô, un négrillon dont il s'est d'abord fait une réclame, et qu'il a ensuite réduit au rôle de domestique ; le petit roi cire les bottes et va au marché chercher deux sous de légumes pour le pot-au-feu. Naturellement, Moronval s'est entouré de professeurs hétéroclites, le poète d'Argenton, le savant Hirsch, un docteur qui empoisonne ses malades, le chanteur Labassindre, dont tout le mérite consiste dans une certaine note, qu'il émet de temps à autre pour être sûr de ne pas la perdre. Parfois, il y a au gymnase des soirées littéraires, soirées épiques où l'on voit arriver toute la bohème artistique du pavé de Paris. M. Alphonse Daudet a peint ce coin du monde parisien avec une verve railleuse d'une grande gaieté, mouillée pourtant d'une pointe de pitié, car tous ces martyrs ridicules de l'art gardent, comme il le dit, une grâce à souffrir que les autres misères ne connaissent pas.

Le second milieu que Jack traverse est le milieu ouvrier. Là, l'auteur a satisfait son amour du monde moderne. Il a décrit les forges d'Indret, les machines en mouvement, les halles du travail emplies de l'effort haletant des mécaniciens, avec une ampleur magistrale, une entente merveilleuse de la description vivante. Je citerai surtout l'embarquement d'une machine, qui est un chef-d'œuvre de facture. Plus tard, à bord du *Cydnus*, il a des pages ardentes pour montrer Jack dans la chambre de chauffe, en face du brasier qu'il active, courant le monde dans les flancs noirs du navire, sans voir les cieux sous lesquels il passe. Enfin, à Paris, il nous parle des ouvriers, en observateur qui les a étudiés de près. Le roman a, jusqu'ici, dédaigné le peuple, je parle du roman d'analyse, fait sur des notes exactes ; l'auteur de *Jack* est un des premiers qui aient osé descendre dans ce monde à part, si admirable à peindre pour un coloriste. Les meilleures pages, dans cette dernière partie de l'œuvre, sont une noce d'ouvriers à Saint-Mandé, une maison habitée par des ouvriers rue des Panoyaux, des tableaux courts de dimanches parisiens, de promenades aux Buttes-Chaumont, d'ateliers en branle aux heures du travail.

Il m'est bien difficile, dans cette analyse rapide, de donner une idée complète de ce long

roman. Je voudrais pourtant en indiquer les grandes qualités, de façon à les faire toucher du doigt. C'est pourquoi il me reste à mettre debout les personnages principaux. Ida de Barancy est une des figures les plus heureuses de l'auteur. Il l'a traitée avec une finesse rare. Il s'est bien gardé de faire d'elle une fille odieuse, une figure vulgaire, mauvaise mère et maîtresse vicieuse. Non, Ida est une tête à l'envers, qui a jeté un beau jour son bonnet par-dessus les moulins, et qui, depuis ce temps, vit décoiffée. Elle tient de la mésange, de la perruche et de la pie. Elle adore son fils, mais elle est sans force contre l'existence, et elle laisse tuer Jack, sans trouver autre chose que de petites larmes qui s'essuient d'elles-mêmes. Avec cela, charmante, coquette et bourgeoise. Rien n'est caractéristique comme la première scène du roman, dans laquelle l'auteur nous la présente. Elle a mené Jack dans un établissement tenu par des jésuites, et elle est là à bavarder, sous l'œil fin du supérieur, qui a compris tout de suite à quel genre de femme il a affaire. Puis, elle se met à sangloter, quand le prêtre refuse de prendre son fils. Le soir même, elle va au bal, et Jack passe la soirée dans la cuisine, avec les domestiques de sa mère, qui décident de son avenir en trouvant pour lui le gymnase Moronval. Un détail typique est encore les confidences qu'elle fait plus tard à Jack sur son père; chaque fois, le nom du père change, l'histoire est tout autre; elle-même, peut-être, ne sait plus au juste le vrai nom ni la véritable histoire. A coté de cette figure de femme folle, si profondément analysée, la figure de d'Argenton est peut-être plus fouillée encore. Ce grand bel homme, à la tête de cire, avec des moustaches de capitan et des yeux de faïence, imbéciles et durs, est un grotesque odieux inoubliable. M. Alphonse Daudet a accumulé en lui toutes les impuissances littéraires, toutes les poses vaniteuses, les aigreurs jalouses, les méchancetés taquines, les rêves bêtes et les échecs continus. A Paris, d'Argenton vit dans une haine farouche du succès, au fond d'hôtels garnis borgnes. Plus tard, quand il a fait un héritage et qu'il s'est mis avec Charlotte, il habite, aux Aulnettes, la petite maison de campagne de ses rêves, sur le fronton de laquelle il fait écrire en latin prétentieux : *Parva domus, magna quies*. Là, il a tout ce qu'il a désiré : un cabinet dans un belvédère, une chaire Henri II, une chèvre nommée Dalti; et le génie s'obstine à ne pas venir, il ne peut écrire une ligne, il reste superbe et impuissant. Pour se distraire, il va jusqu'à mettre sur son toit une lyre éolienne; mais la lyre rend des sons lugubres, on doit l'enterrer, la tuer à coups de pied comme un animal enragé. Dans une scène surtout, la figure de d'Argenton prend une profondeur étonnante. On croit que Jack a commis un vol à Indret; il faut six mille francs pour le tirer d'affaire. D'Argenton, qui est avare, ne prête pas l'argent, mais il consent à ce que Charlotte aille le demander à « bon ami ». Même il veut l'accompagner jusqu'à la porte du château de cet ancien amant, qui est en Touraine. Et il piétine sur une route, regardant, par-dessus une haie, la royale propriété de « bon ami ». Je ne connais pas de situation plus forte, au point de vue de l'analyse humaine. D'Argenton représente là les lâchetés de l'amant habitué à une maîtresse dont il a fait sa chose; il est petit et humble, lui si triomphant d'habitude; toute la vilenie de sa laide nature apparaît sur son masque blafard. Comme dans *Fromont jeune et Risler aîné*, M. Alphonse Daudet a conquis ici la force, ce don que ses autres qualités semblaient devoir exclure.

Je me suis appesanti sur les principaux personnages. Les comparses sont tous marqués également d'un trait définitif. Il y a encore un épisode, dont je n'ai pas parlé, et qui est tout un drame, dont la touche discrète a un charme poignant; il s'agit d'un adultère dans un ménage d'ouvriers, à Indret; madame Roudic, une jeune femme pâle, aux cheveux trop lourds pour sa tête faible, aime son neveu le beau Nantais, et se noie dans la Loire, quand son amant s'est fait chasser de la fabrique pour un vol. L'œuvre entière, d'ailleurs, est ainsi trempée de larmes. Comme M. Alphonse Daudet le dit lui-même, dans sa dédicace à Gustave Flaubert, le roman est un livre de pitié, de colère et d'ironie. Il a voulu venger Jack de sa mort atroce, en pleurant sur lui et en clouant ses bourreaux au pilori du ridicule. Quand il échappe à l'attendrissement que lui causent les malheurs de son héros, c'est pour tuer de son rire d'Argenton et ses amis. Je l'ai dit, M. Alphonse Daudet ne peut rester indifférent dans ses œuvres; il se passionne, baise ses personnages sur les joues, ou les égratigne au sang. Jamais il ne s'est plus passionné que dans *Jack*. On l'entend qui s'amuse, qui se fâche, qui pleure, qui se moque. De là, le souffle individuel animant les pages, la chaleur montant des moindres phrases à la face des lecteurs.

VI

Il y a dans les œuvres de M. Alphonse Daudet tout un groupe que j'ai laissé de côté jusqu'ici; je veux parler des œuvres dramatiques, car l'auteur a touché à tout, au livre et au théâtre. Comme romancier, il a commencé par le conte; comme dramaturge, il a commencé par la pièce en un acte. Je compte quatre actes de lui, donnés ainsi au Théâtre-Français, à l'Odéon et au Vaudeville, quatre actes dont voici les titres : *les Absents*, *l'Œillet blanc*, *le Frère aîné* et *la Dernière idole*. Cette dernière pièce a eu un grand succès d'émotion et est restée au répertoire. Mais M. Alphonse Daudet a voulu élargir son cadre; il était pris, au théâtre comme dans le roman, d'un besoin d'ampleur. Après avoir fait jouer à l'Ambigu un drame en cinq actes, *Lise Tavernier*, qui était médiocre, il a enfin écrit pour le Vaudeville une pièce en trois actes et cinq tableaux : *l'Arlésienne*, dont je désire particulièrement m'occuper, parce qu'il y a là un cas caractéristique qui explique la situation faite chez nous aux œuvres dramatiques des romanciers.

Avant tout, voici une analyse exacte de *l'Arlésienne*. Nous sommes en Provence, au bord du Rhône, à la ferme de Castelet. Rose Mamaï, la fermière, est veuve; elle dirige la maison avec son fils Frédéri et son beau-père Francet Mamaï, un vieillard. Il y a encore dans la maison un se-



Les œuvres de A. Daudet.

cond fils de Rose, un pauvre enfant dont l'intelligence ne s'est pas éveillée et qu'on appelle l'Innocent. Ajoutez un vieux berger, qui invente des histoires pour l'Innocent, et qui se connaît aux astres. Or, quand la toile se lève, Frédéri s'est pris d'une fièvre d'amour pour une fille d'Arles, qu'il a rencontrée dans une fête. Rose a chargé son frère, le patron Marc, de demander des renseignements sur cette fille. Le patron Marc est allé droit chez les parents de l'Arlésienne, a bu du bon ratafia et déclare ces gens-là de l'or en barre. On se réjouit donc à la ferme, on boit aux fiançailles, lorsque apparaît le gardien de chevaux Mitifio, qui dit au grand-père : « Vous allez donner votre enfant à une coquine qui est ma maîtresse depuis deux ans. » Et il livre deux lettres que l'Arlésienne lui a écrites, pour que Frédéri les lise et soit guéri. Mais Frédéri garde au cœur son amour saignant, il se cache dans la campagne comme une bête blessée. Sa mère frissonne à la pensée d'un suicide; elle le suit, le guette à chaque heure, lui jette presque dans les bras sa filleule, Vivette, avec une tranquille hardiesse de mère qui veut sauver son enfant. Enfin, quand elle le voit, sombre et muet, agoniser de sa rage d'amour, qu'il avive à toute heure par la lecture des deux lettres qu'il a gardées, elle réunit la famille, elle décide résolûment qu'il faut donner l'Arlésienne à son fils. Cette fille est une coquine, c'est possible; mais elle aime mieux laisser entrer une coquine chez elle, que de voir son enfant s'en aller au cimetière. Lorsque Frédéri apprend le sacrifice héroïque que sa mère veut lui faire, il se redresse, il entend être le digne fils de cette femme énergique, et il crie qu'il épousera Vivette. Le jeune homme paraît guéri. Il sourit à la jeune fille, il lui apprend que le matin même il a renvoyé les deux lettres à Mitifio. Et, tout d'un coup, le gardien de chevaux paraît une fois encore; il s'est croisé avec les lettres et vient les réclamer, parce que le soir même il enlève l'Arlésienne. Frédéri, alors, à la vue de son rival dont on lui avait caché le nom, au récit de ce projet d'enlèvement, est repris d'un accès furieux de passion. Il veut s'élancer sur le gardien et tombe comme assommé. A présent, tout est fini, la mort est fatale. Rose garde la porte de son enfant; mais l'Innocent dont l'intelligence s'éveille, la rassure, et elle se décide à se coucher, en se rappelant avec un frisson une parole du berger qui a prédit un malheur pour le jour où la maison n'aurait plus son Innocent. Rose est à peine couchée que Frédéri traverse la pièce et monte un escalier qui conduit au grenier; là-haut, il trouvera une fenêtre ouverte, il pourra se précipiter sur les dalles de la cour. Sa mère s'éveille, une lutte terrible s'engage entre elle et lui; il a fermé une porte qui barre l'escalier, et l'on entend la chute sourde d'un corps, et c'est ainsi que Frédéri meurt de sa rage d'amour.

Rien de plus large, de plus simple que cette idylle dramatique. Je n'ai pu en rendre ni les épisodes charmants ni les épisodes terribles. Ainsi, tout le deuxième tableau qui se passe au bord de l'étang de Valcarès, en Camargue, a un parfum d'églogue antique; c'est là qu'a lieu l'adorable scène entre Frédéri et Vivette, la jeune fille obéissant aux conseils de Rose et cherchant à séduire le jeune homme avec une maladresse exquise. Le troisième tableau, qui se passe dans la cuisine de la ferme, a de la grandeur, et il faut voir de quel beau mouvement Rose offre à Frédéri de lui donner son Arlésienne pour qu'il ne se tue pas. D'ailleurs, la pièce entière est emplie par ce rôle héroïque de la mère. Rose est la maternité à l'état de passion, comme Frédéri est l'amour à l'état de rage et d'idée fixe. La lutte reste entre l'amour qui tue et la tendresse qui sauve. Cette action, si grande et si humaine, se développe dans un cadre poétique d'un charme pénétrant. Tout annonçait un immense succès.

Eh bien ! *l'Arlésienne* a été une chute. La poésie de la pièce, les mots les plus charmants, les épisodes les plus touchants, n'ont pas traversé la rampe. Le public parisien s'est ennuyé et le plus souvent n'a pas compris. Tout cela était trop nouveau. De plus, la pièce avait le tort immense d'avoir un accent, une langue à elle. Un fait me fera mieux comprendre : un des personnages ayant parlé des ortolans qui chantent, toute la salle, tous les Parisiens ont ri, parce que les Parisiens connaissent seulement les ortolans pour en avoir mangé, et ne s'imaginent pas que ces oiseaux-là, si gras et si bien cuits, peuvent chanter comme les autres.

L'insuccès de M. Alphonse Daudet a eu ceci de terrible, qu'on a condamné en lui l'auteur dramatique, parce qu'il était doublé d'un romancier. Notre critique prétend que quiconque fait du roman ne peut pas faire du théâtre. Les romanciers, paraît-il, ont trop de talent de description; puis, ils analysent trop, ils sont trop poètes, ils ont en un mot trop de qualités. Ceci n'est pas une plaisanterie. On peut être certain que, si *l'Arlésienne* avait été un gros drame ou une comédie habilement fabriquée, elle aurait produit un argent fou; il s'agissait simplement d'en enlever ce qui en fait un bijou littéraire. Cette pièce n'en reste pas moins une des œuvres les plus heureuses de l'auteur, et j'imagine qu'elle reparaîtra quelque jour sur les planches et que le public alors l'acclamera. Certainement, M. Alphonse Daudet n'est pas un auteur dramatique, si l'on entend par là un ouvrier à grosses mains établissant une pièce comme un menuisier établit une table. Mais il a en lui un sens très fin et très pénétrant du théâtre.

VII

Ma conclusion sera aisée. M. Alphonse Daudet séduit son critique, comme il séduit ses lecteurs. Cette séduction est le trait caractéristique en lui. Je la comparerai à celle de certaines femmes qui ne sont pas absolument belles, mais qui plaisent davantage que les plus belles. A détailler ces femmes, on leur trouverait peut-être les yeux petits, le nez incorrect et moqueur, la bouche grande et rieuse; elles sont trop vives, trop mobiles, trop nerveuses. Mais elles ont leur âme sur leur face, elles grisent par un charme vivant, une flamme à elles qui semble leur sortir de la peau. Quand on met à côté d'elles les statues irréprochables, les Junons taillées dans le marbre par des artistes sévères, ces statues paraissent froides et ennuyeuses, d'une beauté

trop haute pour l'affection familière et quotidienne des hommes. Et si l'on a une heure à perdre, un désir de tête-à-tête ou de promenade, c'est la femme imparfaite et adorable qu'on emmène avec soi, parce que celle-là est plus humaine et plus amoureuse.

Le grand succès de M. Alphonse Daudet s'explique aisément par le genre de son talent lui-même. On prétend que le succès des romans de Balzac a été surtout l'œuvre des femmes, qui lui étaient reconnaissantes de ses analyses profondes et de son adoration continue. On peut dire avec plus de raison encore que les romans de M. Alphonse Daudet ont trouvé dans les femmes un enthousiasme et un appui extraordinaires. Il a les femmes pour lui, mot profond qu'il faut méditer, si l'on veut en comprendre toute la portée. Aujourd'hui, dans notre société, les hommes lisent peu; la vie actuelle est trop active, trop pleine d'occupations de toutes sortes. A Paris, par exemple, si les hommes répandus dans le monde des salons achètent les romans nouveaux, c'est uniquement pour les feuilleter et pouvoir en dire un mot, le soir; il y a là une simple affaire de bon ton, la monde veut qu'on ait lu le dernier roman paru, comme il faut avoir vu la pièce à succès. Les femmes seules ont du temps à perdre. Elles vont, quand le livre leur plaît, de la première page à la dernière. Elles emplissent ainsi l'oisiveté d'une après-midi, caressées par une foule de petits songes aimables, satisfaisant leur besoin d'idéal, les rêves inavoués de leur existence bourgeoise. Les plus honnêtes ont de la sorte des amours coupables d'une grande douceur. Et l'on comprend quels merveilleux agents de propagande deviennent les femmes, quand elles ont un auteur à pousser dans le monde. D'abord, elles le répandent parmi leurs amies; puis, comme elles sont les reines des salons, elles y imposent leurs jugements, y dirigent le courant du succès; enfin, elles ont des maris ou des amants qui leur appartiennent à certaines heures, et qu'elles endoctrinent alors, à ce point que maris et amants colportent bientôt les mêmes admirations. C'est comme un chuchotement, qui part du fond des salons et des boudoirs, et qui s'élargit peu à peu en une clameur publique.

Ce qui a fait adopter M. Alphonse Daudet par les femmes, c'est le charme, la séduction dont j'ai parlé, la chaleur de sympathie que le romancier dégage à chaque page. Il prend le chemin de leur cœur de la façon la plus directe, il les attendrit en s'attendrissant lui-même. Ce qu'elles aiment certainement, c'est de sentir toujours entre les lignes l'auteur qui essuie ses larmes, qui rit discrètement, qui est sans cesse là à plaindre ou à railler ses héros. Elles retrouvent en lui un peu de leur propre sensibilité nerveuse, un peu de leur âme et de leur cœur. Les hardiesses de l'écrivain ne les effraient pas, parce que ces hardiesses restent souples; et si, par hasard, il arrive à les effaroucher, elles trouvent tout de suite, en tournant la page, quelque coin délicieux où elles peuvent se réfugier.

Sans doute, les femmes, si on les laissait faire, finiraient par rapetisser M. Alphonse Daudet. Elles n'admirent en lui que sa grâce, sans toujours pressentir sa force. Mais, dans la grande lutte de l'école naturaliste avec le public, il est vraiment heureux que le roman français compte un auteur séduisant, tel que l'auteur de *Fromont jeune et Risler aîné*. Celui-là marche à l'avant-garde, avec son sourire. Il est chargé de toucher les cœurs, d'ouvrir les portes à la troupe des romanciers plus farouches qui viennent derrière lui. Il habitue le public à l'analyse exacte, à la peinture du monde moderne, aux audaces du style. Le bourgeois en l'accueillant ne se doute pas qu'il laisse l'ennemi, le naturalisme, pénétrer dans son foyer; car, lorsque M. Alphonse Daudet aura passé, les autres passeront. Et M. Alphonse Daudet lui-même, sans perdre de son charme, grandira certainement en puissance. Il est de ceux qui montent et s'élargissent toujours. De tous nos romanciers actuels, il n'y en a pas un qui ait en face de lui un horizon plus vaste ni plus souriant.

VIII (1)

J'arrive au *Nabab* et je vais, à propos de ce livre, constater nettement l'évolution que le roman moderne me paraît accomplir en ce moment. Jamais je ne trouverai une occasion meilleure pour démontrer quelle place énorme l'histoire tend à prendre de plus en plus dans les œuvres d'imagination.

D'abord, il me faut analyser *le Nabab* d'une façon précise et détaillée. On ne me comprendra bien que lorsqu'on aura sous les yeux un résumé exact du roman.

Ce fameux nabab, le héros du livre, est un certain Jansoulet, qui a gagné à Tunis une fortune colossale, plusieurs centaines de millions. Jansoulet, né dans un village provençal, au Bourg-Saint-Andéol, a commencé par essayer de tous les métiers; d'une famille pauvre et humble, il s'est longtemps battu contre la misère, acceptant les besognes les plus rudes, descendant aux trafics les moins avouables. C'est une bonne chance qui l'a poussé à Tunis; et là, dans ces pays d'heureux négoce, il s'est mis à tripoter, il est devenu le favori du bey, il a fini par gagner ses millions avec une facilité prodigieuse. Naturellement, les sources de cette richesse sont un peu troubles, et il est préférable de ne pas trop les sonder. D'ailleurs, quelles que soient les vilenies où il a trempé, le voilà immensément riche. Aussitôt, il est pris du désir de revenir en France, de jouir de sa fortune à Paris, de se faire un honneur et une considération avec son argent. Même il rêve de conquérir Paris. Mais il va arriver ce qu'il n'a pas prévu : c'est que Paris, si gâté et si peu scrupuleux qu'il soit lui-même, le repoussera de tout son mépris, après l'avoir dépouillé et dupé. Paris le mangera, au lieu de se laisser manger. Je ne connais pas de sujet plus large ni plus original, cette bataille entre un homme et une ville, cet homme enrichi par une civilisation et ruiné par une autre, qui apprend à ses dépens que l'argent ne saurait tout donner, même lorsqu'on l'emploie dans des milieux où tout paraît à vendre.

(1) Ces pages sur *le Nabab* ont été écrites lors de l'apparition du roman, plusieurs mois après l'étude générale qu'on vient de lire.

Voici donc Jansoulet débarqué à Paris, installé dans un appartement splendide de la place Vendôme. Le romancier a fait de ce brasseur d'affaires, de cet aventurier de la finance, un être bon et naïf, avec une large face, de grosses lèvres et un nez écrasé, une de ces excellentes têtes de chien qu'on aime à flatter de la main. C'est là ce qui rend Jansoulet sympathique, au milieu de ses millions gagnés plus ou moins honnêtement. Il a, chez lui, une commode bourrée d'argent, dans laquelle il puise sans compter, pour satisfaire tous les appétits qui l'entourent. Il faut assister à un des fameux déjeuners de la place Vendôme. On y voit le Paris affamé qui se rue sur les fortunes complaisantes : Jenkins, un charlatan qui s'est fait une clientèle très aristocratique en inventant ses fameuses pilules, des pilules qui rendent des flammes aux tempéraments affaiblis ; le beau Moëssard, la plume la plus vénale de la presse parisienne, escomptant chacun de ses articles comme une lettre de change tirée à vue sur une vanité ; Monpavon, un noble monsieur qui a une vilaine histoire dans son passé, mais que sa belle tenue et l'amitié du duc de Mora ont sauvé jusque-là de la police correctionnelle ; le marquis de Bois-Landry, un autre gredin faisant encore belle figure dans la société parisienne ; Paganetti, le directeur de la *Caisse territoriale*, un bandit corse, qui est venu exercer à Paris dans la finance, et qui a toute la souplesse et toute l'imagination italiennes ; Schwalbach, un juif dont la spécialité est de vendre de faux tableaux de maîtres aux millionnaires désireux de se donner un vernis d'amateurs ; d'autres encore, dont l'énumération serait trop longue. Tout ce monde flatte Jansoulet, dévore à sa table, l'emmène ensuite dans les coins pour lui soutirer des emprunts, le vole impunément, en spéculant sur son ambition. Monpavon et Jenkins lui promettent de le présenter au duc de Mora ; Moëssard lui fait des articles dans le *Messager;* Paganetti l'amène à mettre des fonds dans la *Caisse territoriale;* les moins hardis emportent quelques louis, à titre d'amis de la maison. Le tableau de cette bohème campant au milieu de Paris, mangeant à même ce coffre-fort empli à la pelle au pays des sultanes, est une des pages les plus curieuses qu'on puisse lire.

Cependant, l'action s'engage. Jansoulet, au milieu de ses désirs effrénés de considération et d'honneurs publics, a deux ambitions bien nettes. On lui a fait espérer le ruban de la Légion d'honneur, et on lui promet un siège à la Chambre des députés, dès qu'il y aura une candidature officielle disponible. Le docteur Jenkins l'a présenté, chez lui, au duc de Mora, un personnage historique que tout le monde a aisément reconnu, un viveur aimable qui a joué un rôle considérable sous le second Empire. Cet aventurier politique, si fin et si élégant, épuisé par une vie de jouissances, s'est pris d'amitié pour la forte carrure et l'impudente bonhomie de Jansoulet. Il se charge de sa fortune. Pourtant, une première fois, les vœux de Jansoulet sont singulièrement déçus ; il a, sur le conseil de Jenkins, fourni des fonds à une prétendue œuvre philanthropique, l'*Œuvre de Bethléem*, une crèche où l'on nourrit les petits enfants pauvres d'après un nouveau système, avec du lait de chèvre, ce qui les fait d'ailleurs mourir comme des mouches ; et, lorsqu'il croit trouver sa nomination au *Moniteur*, c'est le nom de Jenkins lui-même qu'il lit parmi ceux des nouveaux décorés. Comme il le dit, il a donné plus de deux cent mille francs pour qu'on décorât Jenkins. Mais ce n'est là qu'un petit déboire de vanité. Il est frappé plus rudement par un coup terrible que lui porte son ancien ami Hémerlingue, enrichi comme lui à Tunis, devenu banquier, et rêvant sa ruine. Jansoulet a acheté, au bord du Rhône, le magnifique château de Saint-Romans, dans lequel il veut recevoir le bey, de passage en France, pensant que des fêtes royales assureront tout à fait son crédit. Un de ses familiers, que je n'ai point nommé, Cardailhac, un directeur de théâtre qui a fait déjà deux ou trois fois faillite, se charge d'organiser une réception splendide. Tout est prêt, le pays entier est sur pied, Jansoulet attend le bey à la station du chemin de fer ; mais le train arrive et passe, Hémerlingue est dans le wagon même du bey, qu'il a réussi à fâcher contre Jansoulet. C'est pour celui-ci un soufflet, dont il se relèverait difficilement, si le duc de Mora ne venait à son secours, en lui donnant une candidature officielle en Corse. Rien de plus étonnant que ce siège de député, acheté bulletin à bulletin, conquis par tous les moyens dont dispose un homme riche. Enfin, Jansoulet est élu, et c'est là l'apogée de sa fortune, le moment où il peut espérer qu'il a mis le pied sur Paris et qu'il va le dompter.

Je néglige les actions secondaires, les personnages de deuxième plan, pour tout de suite terminer l'analyse du drame. C'est lorsque Jansoulet est député que de tous côtés des ennemis acharnés se dressent contre lui. Ceux qui l'ont volé le plus impudemment, les parasites et les emprunteurs de la place Vendôme, se plaignent de ce qu'il ferme ses coffres maintenant. Il a eu l'imprudence de refuser une somme à Moëssard, qui écrit contre lui un article infâme, en l'accusant d'avoir fait les plus honteux métiers. Il ne récolte qu'ingratitude ; il est presque ruiné par la débâcle de l'*Œuvre de Bethléem* et de la *Caisse territoriale*, par les frais de son élection, par le pillage de sa fortune. Les plus mauvais bruits courent sur son compte, et cela au point que le Corps législatif, si coulant d'habitude, parle de casser son élection pour faire un exemple. Cette élection cassée ne serait rien encore, une simple blessure à son orgueil, si elle ne devait pas entraîner sa ruine complète. Tout ce qu'il lui reste, une centaine de millions, une somme fort respectable, comme on le voit, se trouve en propriétés et en valeurs à Tunis, sous l'absolu bon plaisir du bey, avec lequel son ennemi Hémerlingue est au mieux maintenant. Or, s'il reste député, jamais le bey n'osera toucher aux biens d'un représentant de la France ; tandis que, si son élection n'est pas validée, il est à croire que le bey ne se fera aucun scrupule de dépouiller un particulier enrichi par les libéralités de son père. De là l'importance que Jansoulet attache à ne pas être renvoyé devant les électeurs. Il a pour lui le duc de Mora, et il est certain de triompher, grâce à cet appui tout-puissant, lorsque le duc meurt, à la suite de derniers excès. C'est un écroulement. Un seul espoir lui reste, faire la paix avec Hémerlingue, dont il sent la

main partout dans son malheur. Hémerlingue veut bien se réconcilier, mais il faut avant tout apaiser sa femme. Madame Hémerlingue est une ancienne esclave de sérail, qui s'est convertie et qui joue la dévotion. Elle en veut surtout aux Jansoulet, parce que madame Jansoulet, une Levantine appartenant à une riche famille, n'a jamais voulu lui rendre une visite. Si madame Jansoulet consent à venir la voir, la paix sera signée. Le malheur, c'est que madame Jansoulet, une masse de graisse que Paris ahurit et qui a des entêtements d'enfant, refuse obstinément de faire une démarche qu'elle considère comme inconvenante. Jansoulet s'oublie jusqu'à lever la main sur elle ; la scène est fort belle d'entêtement stupide de la part de la femme et de rage impuissante de la part du mari. Dès lors, la perte du Nabab est jurée. Vainement il tente une démarche auprès du député chargé du rapport sur son élection, un avocat cafard qui le prend à un piège grossier. L'invalidation est demandée et votée ; il est paralysé en apercevant sa mère, une vieille paysanne provençale, dans une tribune, au moment où il va se défendre contre les calomnies infâmes qui courent, en disant la vérité, en expliquant qu'on l'a confondu avec son frère aîné, un malheureux qui a traîné autrefois dans tous les ruisseaux de Paris. La pensée qu'il ferait rougir sa mère le rasseoit à son banc, après un très beau discours sur l'écrasement de cette grande fortune, dont il espérait tout, et sous laquelle il meurt accablé. Dès lors, Jansoulet est fini. Un garçon de cœur est bien allé à Tunis tâcher de sauver les cent millions. Mais Jansoulet, souffleté un soir par le mépris de toute une salle de spectacle, ne peut supporter ce dédain qu'on lui jette à la face, et il meurt sur la scène, dans le magasin des accessoires, au moment où son émissaire vient lui annoncer qu'il lui a sauvé sa fortune.

Tel est le drame. Comme on a dû le comprendre déjà, il vaut surtout par les détails, par les grands tableaux parisiens, dans lesquels il se trouve encadré. Je reviens sur les personnages du second plan. Je n'ai point nommé encore Félicia Ruys, une étrange figure de femme artiste, née dans l'atelier de son père, sculpteur de génie, élevée à la diable comme un garçon, et souffrant toute sa vie de cette éducation trop libre. Elle-même devient un sculpteur célèbre, dont les œuvres sont ardemment discutées. Mais elle promène dans l'existence un spleen singulier, une aspiration vague aux vertus bourgeoises qui la ronge. Le romancier a voulu peindre en elle plus encore la femme déclassée que la grande artiste. Enfermée avec une ancienne danseuse, la Cremnitz, elle passe des journées terribles, partagée entre la passion de l'art et l'ennui de sa solitude. Elle ne tient que très peu à l'intrigue. Le docteur Jenkins, ce faux bonhomme si doux et si doctoral, a voulu la violer un jour ; elle a gardé, de cette tentative de violence, un frisson et un dégoût. Pourtant, elle se sent mauvaise, elle est poussée quand même au ruisseau. Après avoir rêvé d'épouser Jansoulet, avant de savoir qu'il est marié, elle finit par se livrer au duc de Mora. Son utilité immédiate dans le roman est d'être la dernière débauche du duc, celle qui le couche sur le lit dont il ne se relèvera plus. Au dénouement, elle roule encore plus bas, elle accepte la passion de Jenkins lui-même, dont elle connaît toute l'infamie. Mais elle fournit des épisodes très brillants, une description superbe de l'ouverture du Salon annuel de peinture et de sculpture, au palais de l'Industrie, et des pages charmantes sur l'intérieur de son atelier et sur l'enfance qu'elle a eue, auprès de son père, au milieu de la bohème artistique.

Un autre coin du livre me reste à indiquer. Un brave jeune homme, Paul de Géry, qui débarque à Paris avec une lettre de la mère de Jansoulet, entre auprès de ce dernier comme secrétaire. C'est lui qui représente l'honnêteté, qui s'aperçoit du pillage de la fortune et qui plus tard ira à Tunis sauver les cent millions. Mais il a beau vouloir ouvrir les yeux à Jansoulet, il faut que le destin de celui-ci s'accomplisse. Aussi, Paul serait-il d'une médiocre utilité dans l'histoire, s'il ne servait de trait d'union entre les autres personnages et la famille Joyeuse, une digne et souriante famille, composée d'un père employé et de cinq jeunes filles, dont l'aînée, Aline, est la mère de tout ce petit monde. C'est là le coin aimable du livre, le coin d'innocence et de vertu bourgeoise. M. Joyeuse, employé dans la maison Hémerlingue, perd brusquement sa place, et il cache ce malheur pendant des mois à ses filles pour leur éviter un chagrin, partant tous les jours comme s'il allait à son bureau, passant ses journées dans des courses interminables. Il est un très curieux bonhomme, un dormeur éveillé qui bâtit des histoires à propos de la moindre circonstance. Heureusement, Paul de Géry vient à son secours, et fatalement il tombe amoureux d'Aline. Un instant, il a cru aimer Félicia Ruys, mais le charme pudique d'Aline lui a bien vite ouvert les yeux. Il faut dire que la seconde fille de M. Joyeuse, Elise, est également aimée d'un jeune homme, André Maranne, qui habite la même maison, en haut d'un faubourg. André est le fils de celle qu'on nomme madame Jenkins et qui n'est, en somme, que la maîtresse du docteur, maîtresse présentée par lui à tout Paris comme sa femme. Il a quitté le toit du docteur, il s'est établi photographe, en attendant qu'un grand drame, auquel il travaille, lui assure la fortune et le succès. Ces deux amours jeunes et purs sont destinés à compenser les autres passions abominables, qui emplissent le volume. D'ailleurs, le drame d'André : *Révolte*, réussit complètement, et c'est même pendant qu'on applaudit le débutant, que Jansoulet, frappé d'une attaque d'apoplexie, agonise dans le magasin des accessoires.

Je n'aurai rien oublié, lorsque j'aurai dit comment finissent deux des figures secondaires, la prétendue madame Jenkins et le comte de Monpavon. Jenkins se sépare de sa maîtresse avec une brutalité révoltante ; il est parti, il veut vendre son mobilier, et il se contente de charger un homme d'affaires de signifier à la pauvre femme qu'elle ait à vider les lieux ; il est vrai qu'il lui fait offrir une somme d'argent. Elle refuse, elle s'en va, affolée ; et, tout d'un coup, elle se trouve sur le pavé, chassée de l'appartement où elle a vécu jusque-là, n'ayant plus de domicile, plus pauvre et plus abandonnée que les misérables qui la heurtent sur le trottoir. Elle n'a qu'une pensée, aller se jeter dans la Seine. Mais

elle veut embrasser une dernière fois son fils; André devine un malheur, il la retient, elle est sauvée. La fin de Monpavon est plus tragique. Son protecteur est mort, on va l'appeler en police correctionnelle. Alors, tout son orgueil de gentilhomme s'éveille, il préfère en finir. Tranquillement, il s'habille une dernière fois avec un soin extrême, voulant conserver sa belle tenue jusqu'au bout. Puis, il fume un dernier cigare sur le boulevard et se décide enfin à entrer dans un établissement de bains d'un quartier perdu. Là, il s'ouvre les quatre veines, il meurt, défiguré, au point que personne ne peut le reconnaître. Et ces deux désespérés du pavé parisien, ces deux épaves de la vie moderne, Monpavon et madame Jenkins, se sont rencontrés sur le boulevard et ont échangé un salut souriant, tous deux avec la pensée de la mort dans l'âme, quelques minutes avant que cette femme trouvât le salut dans une étreinte de son fils, et que cet homme achevât sa vie proprement en se réfugiant dans le suicide.

En somme, on pourrait dire que *le Nabab* est un tableau de la corruption parisienne, de la bohème du second Empire. L'histoire est, ici, transparente sous la fable.

IX

J'étudie ce roman, moins encore pour le juger que pour constater où en sont venus les romanciers actuels. On comprendra surtout mon intention, lorsque j'aurai expliqué la façon de travailler de M. Alphonse Daudet.

En l'étudiant, j'ai montré comment il était parti du conte, du tableau en quelques pages, pour élargir son cadre, et arriver aux œuvres de longue haleine. Lorsqu'il se contentait d'écrire de courts récits, la méthode qu'il employait était très facile à saisir. Il prenait un fait de la vie réelle, une histoire qui s'était passée sous ses yeux, ou un personnage qu'il avait pu observer, et il s'ingéniait simplement à présenter ce personnage, à conter cette histoire de la façon la plus agréable. On sait combien il excellait à faire ainsi de la moindre chose un petit chef-d'œuvre. Il mettait un art exquis dans l'arrangement de la vérité.

Eh bien! lorsqu'il est devenu romancier, il n'a point changé de méthode. Cela est très visible. Il s'est uniquement proposé de lier par un lien commun toutes les observations qu'il a pu faire, depuis qu'il regarde autour de lui. On va me comprendre.

J'imagine que M. Alphonse Daudet prenne chaque jour des notes sur ce qu'il a vu dans la journée. Ces notes sont écrites ou non, peu importe. Il suffit qu'il ait dans sa mémoire ou dans ses tiroirs un magasin complet de documents. Tous les événements qu'il aura traversés, tous les hommes qu'il aura approchés, lui auront laissé ainsi des impressions très vives, qu'il peut évoquer à sa guise. Il est vrai que ces notes sont éparses, que rien ne les relie entre elles; ce sont des colliers dont les fils manquent. Maintenant, j'imagine encore que M. Daudet veut écrire un roman, il commencera pas être très frappé d'un de ses souvenirs, qui s'éveillera. Il sentira qu'il y a là l'embryon d'un livre. Seulement, le sujet sera encore rudimentaire, il n'aura pas la chair suffisante. Et c'est ici que commence le travail véritable de M. Daudet. Il fouillera dans ses documents, il examinera toutes les observations qu'il possède, et verra celles qui peuvent aller côte à côte, sans détonner. Peu à peu, il prendra un chapitre là, un type ici, une scène plus loin, utilisant tout, jusqu'à ce qu'il ait assez de matière pour emplir un volume. Cela semble commode, mais soyez persuadé qu'en somme aucune opération n'est plus délicate. Il ne s'agit point de transporter brusquement des faits historiques dans la fantaisie du roman; il faut savoir trier les éléments fournis par la réalité et les accommoder ensuite, de façon à ce qu'ils ne hurlent pas de se trouver ensemble.

Pour bien se rendre compte de la méthode nouvelle, le mieux est de se rappeler ce qu'était un roman d'Alexandre Dumas père, par exemple. Je prends *les Trois Mousquetaires*, l'œuvre qui est restée la plus populaire chez nous. Evidemment, le romancier n'avait qu'un souci, amuser son lecteur, le tenir toujours en haleine, lui fournir des péripéties, de manière à ce que sa curiosité ne fût jamais contentée. Il n'avait garde de placer les personnages dans un milieu contemporain, parce que, dans ce cas, il aurait dû tenir un plus grand compte de la réalité. En reculant de deux ou trois siècles, en plaçant son action sous Louis XIII ou sous Louis XIV, il pouvait mentir à l'aise; les ignorants, c'est-à-dire le plus grand nombre, ne se trouvaient pas blessés. Rien n'était plus commode en somme, quelques notions historiques sur l'époque et sur les mœurs, les anecdotes qui circulent, les traditions de la légende, suffisaient à l'auteur pour le soutenir pendant des quinze et des vingt volumes. Il allait, il allait avec le plus merveilleux aplomb du monde, entassant les aventures prodigieuses, arrivant à falsifier l'histoire d'une façon si complète, que les vérités chez lui finissaient par devenir des mensonges. Au fond, il s'en souciait bien! Il n'était qu'un conteur, et plus il mentait, plus il enchantait son public.

Je viens de prononcer le vrai nom des romanciers qui ont précédé Balzac ou travaillé en dehors de son influence. Ils étaient simplement des conteurs. Le large domaine de l'imagination leur appartenait, et ils s'y mouvaient librement, tirant leur succès de leur force d'invention. Le plus grand éloge que l'on faisait alors d'un romancier, était de dire qu'il avait une imagination puissante. Cela signifiait qu'il créait avec abondance des aventures qui ne s'étaient jamais passées et des personnages qu'on n'avait jamais vus. On le mesurait au degré de mensonge de ses œuvres, on l'admirait d'autant plus qu'il s'écartait davantage de la réalité quotidienne et courante. Comme ce héros ressemblait peu aux gens que l'on coudoyait dans les rues! comme cette intrigue s'éloignait de la vie toute plate que menait le lecteur! On voulait de lui des sensations nouvelles, des sursauts de surprise. A cette époque, ce qu'on appelait le roman de mœurs, ou mieux le roman d'observation, ne tenait encore qu'une petite place; la mode était tout entière au roman d'aventures.

J'ai pris un exemple frappant, en parlant des œuvres de Dumas père, qui a été un rêveur

éveillé, un fumeur d'opium marchant dans le pays de l'impossible, comme dans une patrie qui lui était propre. Mais je pourrais choisir des exemples moins tranchés et non moins caractéristiques. Les romanciers qui, il y a vingt-cinq ou trente ans, se piquaient de tenir compte de la nature, ne la regardaient encore que comme une inspiratrice, dont le bon goût devait corriger les écarts. Ils faisaient surtout des types généraux, ils travaillaient de souvenir, d'après des modèles qu'ils respectaient souvent fort peu. Jamais la pensée de prendre leur tante ou leur belle-mère, pour les transporter toutes vives dans leurs romans, ne leur serait venue à l'esprit. Ils auraient trouvé le procédé trop cru, ils avaient des idées arrêtées sur l'idéalisation nécessaire des personnages, sur le fondu qu'il fallait obtenir en châtrant la réalité et en ne disant pas tout. S'ils ne mentaient pas avec la belle aisance des conteurs, ils restaient nobles et discrets, ils peignaient la nature à la condition de la voiler, de l'arrondir, d'après une formule courante. D'ailleurs, le public était complice, les auteurs avaient pour se défendre la ressource de dire qu'ils ne pouvaient pourtant fâcher le public en le scandalisant, en étalant sous ses yeux des spectacles peu agréables. On semblait alors persuadé que les lecteurs demandaient, avant tout, des lectures qui les sortissent de la vie ordinaire. On disait : « Voilà un commerçant qui a vendu toute la journée du drap ou de la chandelle derrière un comptoir; croyez-vous que vous l'intéresserez beaucoup en lui montrant un commerçant comme lui, plongé dans les mêmes soucis du négoce? Voilà une femme qui est dans un adultère banal, dont elle bâille du matin au soir, tant son amant lui semble vulgaire, plus vulgaire encore que son mari; croyez-vous qu'elle se passionnera pour votre livre, si vous lui racontez, avec des détails précis, le même adultère bête et écœurant? » Et l'on partait de là pour établir que l'idéalisation des faits et des personnages était un principe fatal du roman. Les lecteurs exigeaient qu'on les tirât de la réalité, qu'on leur montrât des fortunes réalisées en un jour, des princes se promenant incognito avec des diamants plein leurs poches, des amours triomphales enlevant les amants dans le monde adorable du rêve, enfin tout ce qu'on peut imaginer de plus fou et de plus riche, toute la fantaisie d'or des poètes. Le succès semblait à ce prix. Mentez, autrement vous ne serez pas acheté.

Maintenant, voyez la méthode de travail employée par M. Alphonse Daudet dans *le Nabab*. J'ai dit qu'il n'inventait rien. Il n'a pas du tout d'imagination, dans le sens que je viens d'indiquer. Il serait incapable d'inventer une de ces histoires compliquées, qui ont passionné nos pères, un Monte-Christo accomplissant des prodiges, grâce à un trésor immense, découvert dans une île, et où il puise à pleine main. Même, il perd pied s'il change le moindre détail aux choses qu'il a vues. Il est d'avis que l'aventure arrivée est toujours plus puissante que l'aventure inventée, et son grand chagrin vient de ce qu'il est obligé parfois de ne pas tout dire. Ce respect du vrai est chez lui poussé si loin, que le nom du type observé a fini par s'identifier avec le personnage, et que, s'il lui faut modifier le nom, le personnage ne lui semble plus complet; aussi, quand il ne peut garder le nom, essaie-t-il d'en créer un qui rappelle le véritable par sa tournure et sa consonnance. Et tout cela, ce n'est pas une théorie littéraire, c'est une sensation d'artiste, une pente fatale qui le pousse à donner une importance décisive à ce qu'il lui a été permis de toucher du doigt. Il faut un modèle vivant qui pose devant lui et qu'il copie, dont la vue ébranle ses facultés de peintre. S'il n'a pas ce modèle, il se sent les doigts liés, il n'ose travailler, il a peur de ne rien faire de bon. Tout disparaît aussitôt, car le modèle ne lui fournit pas seulement une figure, il lui apporte encore l'air dont il est entouré, le milieu, la couleur et le son, tout ce qui fait la vie. De là, cette démangeaison de mettre dans ses livres les personnes de son intimité. Quand un être ou un fait l'a frappé, il en a la cervelle hantée, il est persuadé qu'il possède, sous la main, la matière d'un chef-d'œuvre; et, dès lors, il est sans force pour résister au besoin de peindre ce qu'il a vu et entendu, aucune considération ne l'arrête, sa passion d'artiste l'emporte quand même, à un moment ou à un autre. C'est là ce que j'appellerai la fièvre de la réalité, maladie toute moderne chez les artistes. Ils ont le tourment de dresser publiquement des procès-verbaux, sans omettre un détail, quitte à blesser les amis et même les parents qui ont posé devant eux sans le savoir. Un beau jour, on se retrouve dans leurs œuvres, presque avec son nom, avec son geste, ses vêtements, son histoire, ses verrues. On est devenu, sous leur scalpel, un document humain; et ce serait peu intelligent de leur garder rancune, car ils ont agi sans méchanceté, ils ont simplement obéi au besoin de mettre le plus de vie possible dans leurs livres.

M. Alphonse Daudet a donc pris, parmi les notes qu'il a entassées, toutes celles qui lui semblaient pouvoir entrer dans *le Nabab*. Je dirai tout à l'heure quelles sont ces notes, où il les a puisées dans la réalité, quelle somme de vérité exacte elles contiennent. Les notes sont sur sa table de travail. C'est alors qu'il intervient comme créateur, car il n'a en somme là que de la matière brute, et il va lui falloir tirer un ensemble de ces documents épars. Le rôle de son imagination commence, imagination toute particulière, humble servante qui se contente de rester au second plan. Il faut une histoire pour relier les différents épisodes, et cette histoire sera la plus simple possible, la plus ordinaire, de façon à ce qu'elle n'encombre pas le livre et qu'elle laisse toute la place aux larges tableaux que l'auteur veut peindre. Par exemple, dans *le Nabab*, l'imagination se contentera de créer le personnage de Paul de Géry et de le promener chez les Joyeuse et chez Félicia Ruys, pour servir de lien à ces différents personnages; l'imagination inventera encore certains détails, les amours de Félicia et du duc de Mora, la mort foudroyante de Jansoulet, frappé par le mépris du Paris des premières représentations; mais ces détails seront indiqués par l'observation elle-même, et ils resteront toujours la partie sacrifiée du roman. Ce qui importera davantage, je l'ai dit, ce sont les larges tableaux de la vie que le romancier a résolu de reproduire. Le reste n'est que l'accessoire, les tableaux deviennent le principal.

Qu'importe au fond l'intrigue ! Il s'agit de dérouler, avec tous les développements nécessaires, ces scènes d'une exactitude si merveilleuse : un déjeuner à la place Vendôme, la visite à l'*Œuvre de Bethléem*, les fêtes du bey au château de Saint-Romans, le Salon annuel de peinture et de sculpture, la mort et les funérailles du duc de Mora. Ce sont là autant de pages d'histoire qu'il fallait rendre éternelles, en les fixant dans leur vérité.

Il est vrai que le rôle de l'imagination du romancier ne s'arrête pas là. S'il n'invente pas de toutes pièces, il a une continuelle invention dans le détail, son imagination s'emploie tout entière à présenter les scènes vraies avec une flamme particulière qui les fait vivre. M. Alphonse Daudet a surtout cette imagination de l'arrangement et de la phrase. De la moindre scène, il fait un bijou, par l'art qu'il met à la composer. On lui refuse la science de la composition, comme aux autres romanciers naturalistes d'ailleurs ; et je ne connais pas de critique plus injuste, car les œuvres de ces romanciers sont, au contraire, composées avec des raffinements infinis, des intentions très curieuses de poèmes mélodiques ramenant les mêmes effets et enfermant la réalité dans une sorte de châsse symbolique et très ouvragée. Plus tard, mérite ou défaut, on verra cela. Enfin, ce qui achève de donner à cette peinture du vrai un caractère supérieur, c'est la facture, le respect de la langue et la qualité du style.

Sans doute, l'auteur copie la nature et s'en fait gloire, mais il lui ajoute l'intérêt d'une interprétation personnelle. Toute sa fantaisie, toute sa création, il la met dans le rendu, dans cette sensation nerveuse, qui est la sienne, et qu'il ajoute à l'expression des choses. Il n'emploie pas son imagination à conter en mauvais style des aventures grotesques d'impossibilité, il l'emploie à décrire en poète un coin de l'immense nature.

Et voyez le miracle, ce ne sont plus les romans d'intrigue qui passionnent le public, tout le succès va maintenant aux romans d'observation, comme *le Nabab*. On ne peut plus mettre en avant la fameuse théorie du besoin d'idéal qui tourmente la foule. Au contraire, elle montre une curiosité avide pour tout ce qui la touche de près, pour la peinture de la vie qu'elle mène, des hommes qu'elle a coudoyés, des faits qui ont empli les journaux. D'ailleurs, on pourrait retourner le raisonnement que j'indiquais tout à l'heure. « A quoi voulez-vous que s'intéresse un commerçant qui vend toute la journée du drap ou de la chandelle, si ce n'est aux drames du négoce, aux histoires d'autres négociants plus heureux ou moins heureux avec lui? Qu'est-ce qui peut toucher davantage une femme coupable, que le récit d'un adultère pareil au sien, ayant les mêmes anxiétés et la même vulgarité écrasante? »

Je conclurai volontiers que le roman ainsi entendu est devenu de l'histoire, résumée dans des exemples frappants, et écrite par des artistes qui ont le don de la vie.

X

L'apparition du *Nabab* a été un véritable événement. Le bruit s'est bientôt répandu que l'auteur avait peint, dans ce roman, un grand nombre de personnalités parisiennes, et tout le monde a voulu reconnaître les originaux. De là, des commérages et un tapage sans fin. L'auteur, ennuyé des réclamations, voulant se garantir contre les perfidies d'une certaine presse, a dû déclarer, dans le *Figaro*, qui l'avait précisément attaqué, qu'il répondrait à toutes les accusations dans une préface, dont il annonçait la publication en tête d'une des prochaines éditions de son livre.

Je donnerai quelques extraits de cette préface :

« Pas une page de mon œuvre, dit M. Alphonse Daudet, pas un de ses héros, pas même un personnage en silhouette qui ne soit devenu motif à allusions, à protestations. L'auteur a beau se défendre, jurer ses grands dieux que son roman n'a pas de clef, chacun lui en forge au moins une, à l'aide de laquelle il prétend ouvrir cette serrure à combinaisons. Il faut que tous ses types aient vécu, comment donc ! qu'ils vivent encore, identiques de la tête aux pieds... Monpavon est un tel, n'est-ce pas?... La ressemblance de Jenkins est frappante... Celui-ci se fâche d'en être, tel autre de n'en être pas. »

Il ajoute plus loin :

« En feuilletant ses souvenirs, — ce qui est le droit et le devoir de tout romancier, — l'auteur s'est rappelé un étrange épisode du Paris cosmopolite d'il y a quinze ans. Le romanesque d'une existence éblouissante et rapide traversant en météore le ciel parisien a évidemment servi de cadre au *Nabab*, à cette peinture des mœurs de la fin du second Empire. Mais, autour d'une situation, d'une aventure bien connues, que chacun était en droit d'étudier et de rappeler, quelle fantaisie répandue, que d'inventions, que de broderies, surtout quelle dépense de cette observation continuelle, éparse, presque inconsciente sans laquelle il ne saurait y avoir d'écrivains d'imagination ! D'ailleurs, pour se rendre compte du travail cristallisant qui transporte du réel à la fiction, de la vie au roman, les circonstances les plus simples, il suffirait d'ouvrir le *Moniteur officiel* de février 1864 et de comparer la vraie séance du Corps législatif au tableau qu'on en trouvera dans mon livre. »

Je citerai encore les lignes suivantes : « Pour Mora ; c'est autre chose... L'Histoire s'occupera de l'homme politique. Moi, j'ai fait voir, en le mêlant à une action imaginaire, le mondain qu'il était et qu'il voulait être, assuré d'ailleurs que, de son vivant, il ne lui eût point déplu d'être portraicturé ainsi. »

On ne saurait répondre d'une façon plus digne ni plus sincère à la fois à des accusations qui n'ont aucun fondement sérieux. M. Alphonse Daudet avait absolument le droit d'employer les matériaux que la réalité lui fournissait. Mais, pour comprendre la véritable discrétion qu'il a mise, il faut insister davantage qu'il n'a pu le faire et parler des originaux qui ont posé devant lui.

Jansoulet n'est autre qu'un financier dont tout Paris s'occupa, vers 1864. Ce financier avait réalisé une immense fortune, non pas à Tunis, mais en Egypte, où il avait été longtemps le favori et le familier du khédive. Plus tard, voulant se tailler une situation honorable et sérieuse, il

posa sa candidature à la députation. Trois fois, il fut nommé, dans le Gard, je crois, grâce à l'argent qu'il répandait à pleines mains, et trois fois la Chambre cassa son élection. Elle ne voulait pas de cette brebis galeuse, elle lui faisait porter les crimes de tous les hommes véreux qu'elle avait déjà dû admettre. D'autre part, la lutte d'Hémerlingue contre Jansoulet a été prise dans la réalité. Un banquier, qui vit encore, a, en effet, poursuivi Jansoulet de sa haine, jusqu'à ce qu'il l'ait ruiné. Où le roman s'éloigne de l'histoire, c'est au dénouement, car le financier n'a pas eu la belle mort de Jansoulet; il n'est pas tombé foudroyé par le mépris; il a, au contraire, traîné une cruelle existence, ruiné absolument, déchu de son ancienne splendeur, écrasé sous le poids de toutes les histoires qui avaient couru.

Comme le dit M. Daudet, il est stupéfiant qu'on lui reproche aujourd'hui de s'être montré ingrat envers l'homme qu'il a étudié. Mettons qu'il l'ait beaucoup connu. Est-ce que tout le livre du *Nabab* n'est pas une défense, un panégyrique du héros? Il faudrait connaître les calomnies répandues sur ce maheureux pour comprendre le service immense que M. Daudet a rendu à sa mémoire. A la dernière ligne de son œuvre, il paraît même n'avoir écrit cette œuvre que pour justifier un honnête homme méconnu. « Ses lèvres remuèrent et ses yeux dilatés, tournés vers de Géry, retrouvèrent avant la mort une expression douloureuse, implorante et révoltée, comme pour le prendre à témoin d'une des plus grandes, des plus cruelles injustices que Paris ait jamais commises. »

Le dirai-je? M. Daudet s'est montré un peintre si tendre pour son modèle, qu'il m'a même un peu gâté son roman. J'aurais mieux aimé un Jansoulet franchement engagé dans les affaires les plus douteuses, les mains pleines d'un or gagné à des trafics inavouables, venant engager avec Paris un duel formidable, dans lequel Paris, aidé de tout son vice, l'aurait galamment nettoyé en quelques années. Cela n'aurait pas empêché de donner à Jansoulet une grande bonté, car je connais plus d'un gredin qui a le cœur largement ouvert; il se serait quand même montré d'une rude bonhomie, riant d'un gros rire, accueillant pour tous; seulement, il aurait conservé des reins solides et ne se serait pas laissé « rouler » comme un petit garçon. A vouloir excuser ce millionnaire, cette figure d'aventurier venant s'acheter une honorabilité à Paris, je crains que le romancier ne l'ait fatalement diminuée.

Il en résulte que M. Daudet, loin de se montrer ingrat, a fait œuvre de sympathie. Il s'est privé de la joie de pousser son drame aux notes intenses, par suite d'un scrupule qu'on ne peut qu'approuver. Les intéressés lui doivent des remerciements.

Quant au duc de Morny, dont la silhouette est si reconnaissable dans le duc de Mora, il aurait souri lui-même de ce portrait, comme le dit l'auteur, s'il avait pu le lire. Les bonapartistes ont affecté de se montrer d'une sévérité sans égale contre M. Daudet, en l'accusant, eux aussi, d'ingratitude, presque de trahison politique. Cela fait hausser les épaules. Le romancier est loin d'avoir peint un duc de Morny en pied, tel que l'Histoire le peindra un jour. Il a laissé de côté les traits saillants de la figure, la volonté froide, le cynisme tranquille, le manque absolu de sens moral, le besoin de jouir quand même, tout cet ensemble d'énergie et de scepticisme qui a fait de ce viveur déjà épuisé l'instrument d'un coup de main politique. Il aurait fallu le montrer à l'œuvre, dans l'étranglement du pays et plus tard dans la curée de l'argent et des honneurs; et alors, en effet, si M. Daudet avait fait cela, on aurait pu lui reprocher d'avoir oublié que le duc de Morny lui tendit la main, dès son arrivée à Paris. Mais il n'a point touché à l'homme politique, ni au tripoteur d'affaires qui exigeait des pots-de-vin de tous les financiers qu'il patronnait, ni au complaisant qui trempait dans les vilenies du règne. C'est à peine s'il a indiqué, d'un trait léger et charmant, le profil de l'homme extérieur, les manies aimables de ce ministre qui s'occupait de chiffons et de vaudevilles, entre deux graves séances du Conseil. Certes, le duc de Morny ne se cachait pas de ce qu'il nommait ses goûts artistiques; il avouait de son vivant une pièce bouffonne qu'on joue encore; et j'en suis certain, on ne pouvait le flatter davantage qu'en louant les couplets dont il cherchait les rimes, au sortir du Corps législatif. M. Daudet, il est vrai, a ajouté qu'il avait la passion des femmes, et lui a donné, du côté de Neuilly, une maison galante, où il aurait achevé de se tuer. Des passions ne sont pas des crimes. Dans tout cela, il n'y a aucun gros reproche lancé à la tête du duc. Je sais même, et de source certaine, que le romancier s'est encore montré là d'une discrétion rare. Il aurait pu, sans s'occuper de l'homme politique, compléter cette figure de mondain tout en surface, d'un vide incroyable, poussant l'ennui de lui-même jusqu'à ne pas vouloir rester seul, se perdant dans les préoccupations les plus futiles et les plus ridicules. Beaucoup de ceux qui ont approché le duc de Morny, après avoir été séduits par sa haute mine et sa bonne grâce aristocratique, ont fini par s'étonner de son insuffisance intellectuelle et morale, et par se demander quel coup d'audace avait pu mettre un tel homme si haut. Au demeurant, le duc de Mora est un Morny paré de toutes les grâces romanesques et placé dans son beau jour, pour réjouir les yeux du public.

Certes, je ne diminue point, en disant cela, la valeur des notes, mises en œuvre par M. Daudet. Ainsi, son chapitre sur la mort du duc est une des pages les plus larges qu'il ait jamais écrites. Ce morceau a la vie intense, la profondeur d'observation, la vérité saisissante d'un passage de Saint-Simon. L'agonie si courageuse et si correcte de ce viveur qui veut sortir de la vie comme on sort d'un salon; l'effarement des familiers, autour de lui, sentant qu'ils perdent un protecteur tout-puissant, et se cramponnant à sa vie qui s'en va; la basse cupidité des domestiques faisant main basse sur l'or qui traîne; le souci des amis qui déménagent les papiers compromettants, les lettres d'amour et les lettres d'affaires, voulant les anéantir, ne pouvant les brûler et les noyant dans les cabinets d'aisances; le brouhaha, puis le palais tombant à un grand silence, toute cette peinture est d'une puissance qui sent la vérité, prise sur le fait et rendue avec le frisson même de la sensation immédiate.

J'aime moins le chapitre des funérailles, également d'une grande exactitude comme détails, mais d'un jet plus maigre et tournant un peu à l'énumération.

D'ailleurs, si le romancier avoue les originaux qui ont posé pour Jansoulet et Mora, nous pouvons être plus indiscret que lui et reconnaître plusieurs figures encore. Ce qu'il a fait pour le duc de Morny et le financier, il l'a également fait pour d'autres physionomies, prenant le trait général, écartant ce qui ne lui convenait pas, utilisant les modèles selon les besoins de son récit. C'est ainsi que le comte de Monpavon et le marquis de Bois-Landry sont deux types que tout Paris a connus; les noms sont même à peine modifiés; l'un de ces deux personnages est mort, l'autre est encore vivant, et l'on m'assure qu'il n'est point fâché d'être dans *le Nabab*. Moëssard, le journaliste que Jansoulet roue de coups, rue Royale, est mort dernièrement. Paganetti existe lui aussi, et Hémerlingue, et Le Merquier. Je crois même avoir coudoyé le père Joyeuse, cet excellent homme qui rêve tout éveillé les aventures les plus atroces. Quant à Cardailhac, le directeur de théâtre souriant au milieu de ses faillites, il est mort, et on peut le nommer, d'autant plus que beaucoup de personnes, trompées par une ressemblance de noms, ont voulu voir en lui M. Carvalho, le directeur actuel de l'Opéra-Comique; Cardailhac n'est autre que Nestor Roqueplan, cet aimable homme dont on cite encore les mots aujourd'hui. J'ai gardé le docteur Jenkins, qui est certainement fait de plusieurs types fondus ensemble; je jurerais que l'auteur a pris le portrait physique d'un côté, l'invention des fameuses pilules d'un autre, l'égoïsme et la fausse loyauté du personnage d'un autre encore. Les journaux anglais se sont surtout montrés sévères pour M. Daudet, parce qu'ils ont prétendu reconnaître dans Jenkins un médecin de Londres, qui est allé autrefois soigner le duc de Morny; je cite le fait uniquement pour montrer de quelles étranges réclamations a été accablé l'auteur.

Il est plus délicat de mettre un nom au-dessous des portraits de femmes. Je me contenterai de dire un mot de Félicia Ruys. On a nommé plusieurs personnes, entre autres madame Sarah Bernhardt, la sociétaire de la Comédie-Française, qui fait en outre de la sculpture. Mais le portrait physique serait bien peu ressemblant, et, d'autre part, les antécédents, la biographie, la façon de vivre, diffèrent absolument. Félicia Ruys serait plutôt la fille d'un de nos poètes, qui est elle-même un écrivain de talent; bien entendu, tout le drame, autour d'elle, est inventé; mais ce sont les mêmes allures, la même éducation dans un milieu d'artistes, le même manque d'équilibre dans la vie bourgeoise.

Un dernier détail, l'exploitation que M. Daudet désigne sous le nom d'*Œuvre de Bethléem*, et dont il a tiré un chapitre si poignant, a existé réellement et existe peut-être encore, sous le nom de *la Pouponnière*. Les fondateurs faisaient grand bruit de leurs sentiments philanthropiques; ils voulaient, disaient-ils, assurer aux pauvres petits êtres que leurs mères ne peuvent nourrir une nourriture abondante, un air sain, tous les soins imaginables; et ils avaient créé un établissement aux portes de Paris, où des chèvres remplaçaient les nourrices, de belles chèvres que l'on voyait cabrioler dans le jardin. La maison avait été installée sur un pied de confort étonnant : dortoirs, réfectoires, infirmerie, salle de promenade, salle de bain, lingerie, buanderie, etc., etc. Mais le pis était que les pauvres enfants mouraient tous. Dans le temps, on alla par curiosité voir *la Pouponnière*. Je crois que tout le bénéfice de cette prétendue œuvre humanitaire aura été d'avoir fourni au romancier un de ces chapitres pleins d'émotion et d'ironie, comme lui seul sait les écrire.

XI

Il me reste à juger *le Nabab*, Je commencerai par faire les quelques restrictions que mon propre tempérament d'écrivain m'inspire.

Une figure m'a péniblement impressionné, dans le roman : celle de Félicia Ruys. L'auteur a tout donné à cette jeune femme, la beauté, l'intelligence, le génie même, et, par une pente regrettable, il en est arrivé à faire d'elle un des personnages les plus salis de son œuvre. Quand il nous la présente, il la couronne de rayons, il la montre fine et fière, se révoltant devant l'insulte, ambitionnant tout ce qui est beau; puis, il lui prête une suite d'actions plus vilaines les unes que les autres : d'abord, elle rêve d'épouser Jansoulet, elle qui est la gloire, et lui qui n'est que l'argent; ensuite, elle se livre au duc de Mora, par lassitude, par vanité bête; enfin, elle tombe plus bas, elle finit par céder à Jenkins, qu'elle a jusque-là foudroyé de son mépris. Je n'aime pas beaucoup, non plus, l'effet de désespoir que le viol tenté par Jenkins, autrefois, a produit chez elle, jusqu'à la dégoûter à jamais de l'amour et à lui faire considérer la vie sous l'aspect le plus sombre. Cela me semble bien mélodramatique. La plus chaste jeune fille peut être exposée à une pareille violence; quand elle s'est défendue et délivrée, comme Félicia, avec une si belle révolte de pudeur, elle n'est point salie, et la vie reste large et gaie devant elle. Sans doute, le romancier a voulu étudier les effets de la mauvaise éducation, la chute fatale qui attend toutes les filles élevées dans la bohème artistique. Il est certain qu'une enfant grandie comme Félicia dans l'atelier de son père, peu surveillée par lui, sachant tout de bonne heure, restant plus tard sans soutien avec la seule passion de l'art, ne saurait avoir la marche droite d'une bourgeoise. Seulement, le tort est, me semble-t-il, de vouloir juger une pareille femme, à la mesure des autres femmes. Elle n'est plus une femme, elle est une artiste, surtout lorsqu'on pousse les choses jusqu'à lui donner du génie. Dès lors, on lui demande moins et plus à la fois. Il importe assez peu qu'elle ait des amants, il faut surtout qu'elle produise des chefs-d'œuvre. Je n'ai pas besoin de citer des exemples, tout le monde doit avoir présentes à la mémoire de grandes figures de femmes, dont on admire les œuvres, sans songer à juger leur conduite. Ces choses sont délicates, je n'insiste pas. J'aurais souhaité que M. Daudet montrât plus de tendresse pour Félicia, eût pour elle un cœur d'ar-

tiste, ne la sacrifiât pas, en un mot, à ces petites filles de la famille Joyeuse, qui ne sont que des poupées.

Justement, cette famille Joyeuse est le coin le moins réussi du roman. Comme je l'ai expliqué, l'auteur a reculé devant un tableau où la corruption parisienne tiendrait toute la place. Il est de tempérament tendre et équilibré, il a voulu une opposition, un petit bout du tableau où il pourrait mettre de la naïveté, de la pureté, toutes sortes de choses fraîches, qui reposeraient les lecteurs. Par principe, il ne manque jamais de réserver de la sorte une place pour la vertu dans tout ce qu'il écrit. Cela lui a réussi d'autres fois, il croit à la nécessité de ce gâteau de miel jeté au public. Seulement, cette fois, ses notes sur le vice parisien étaient si nombreuses et si complètes, qu'elles ont fatalement débordé. Et la pauvre famille Joyeuse disparaît presque entièrement, sous l'abondance et sous la puissance des terribles peintures qui l'entourent. A côté du relief puissant des choses vues, elle devient toute pâle, elle sent trop l'honnêteté conventionnelle. C'est, en somme, aimer fort mal l'honnêteté, selon moi, que de lui faire jouer un si pauvre rôle. Ainsi, lorsque, au dénouement, Jansoulet reçoit à la face le mépris d'une salle de spectacle, la famille Joyeuse est chargée de représenter uniquement la vertu, dans cette salle où le tout Paris artiste et mondain se trouve entassé. Mon Dieu ! je sais que ce tout Paris-là est fort gangrené ; mais, vraiment, c'est lui donner la partie belle que de vouloir l'écraser sous les mérites de la famille Joyeuse, Cela est un peu étroit. Les demoiselles Joyeuse n'ont pas plus de mérite à être honnêtes que les fleurs à sentir bon.

Il en est de même pour une autre partie du *Nabab*, dont je n'ai point encore parlé. M. Daudet avait eu une idée ingénieuse : il voulait montrer l'envers de certains événements, en les faisant raconter par les domestiques de ses personnages. En un mot, il s'agissait de peindre les maîtres, à travers les observations des domestiques. Malheureusement, cette idée était assez difficile à mettre en pratique, M. Daudet a dû inventer un domestique particulier, Passajon, qui a servi comme huissier dans une Faculté de province, et qui, après avoir amassé quelques sous, a été pris du fâcheux désir d'augmenter sa fortune en entrant à Paris, comme garçon, dans les bureaux de la *Caisse Territoriale*. Ce brave homme, un peu teinté de littérature, peut donc écrire ses mémoires. M. Daudet, de loin en loin, en donne des tranches ; et il s'est même amusé, par un caprice d'écrivain, à pasticher le style emphatique et plein de phrases toutes faites d'un ignorant qui se serait frotté à des professeurs de littérature. Mais c'est là un style fatalement ennuyeux, qui ne peut faire rire que les seuls lettrés, et dont l'ironie échappe ainsi au plus grand nombre. L'auteur l'a compris et n'a pas trop insisté. Cependant, la forme donnée par lui à cette partie de son livre, ces fragments de mémoires qui reviennent, ont suffi pour gâter l'idée. Et remarquez qu'il y a pourtant là des choses excellentes, d'une observation très vraie et très profonde, dans les derniers fragments surtout. Le cynisme des domestiques, ce monde de l'antichambre et de la cuisine qui reproduit les vices du salon en les rendant plus grossiers, demandait simplement à être traité avec plus de carrure et de force.

On peut dire en somme que les parties supérieures du *Nabab* sont les parties vues et observées. Tout ce que M. Daudet a pris à la réalité lui a fourni des pages magistrales, d'une qualité hors ligne ; tandis que tout ce qu'il a dû inventer pour les besoins de son récit est certainement moins bon, et de beaucoup. C'est là, sous ma plume, un éloge pour M. Daudet. Ainsi que j'ai tâché de le faire comprendre, il a besoin d'être touché par une scène réelle, un personnage vivant, pour que son talent donne sa mesure. Il reste froid, lorsqu'il lui faut bâtir de toutes pièces. Et cela était plus sensible encore dans ses autres romans, dont l'affabulation est moins large que celle du *Nabab*. Cette fois, il n'a pas cherché à inventer une histoire, il a laissé les pages se dérouler, comme les faits se déroulent dans la vie. On ne peut guère regretter que la création de son Paul de Géry, le seul honnête garçon du livre, et de sa famille Joyeuse, au sujet de laquelle je viens de m'expliquer. Les uns et les autres font réellement une trop pauvre mine. Le roman aurait gagné beaucoup en largeur, s'il n'était pas gâté par ce coin de convention. Je sais que M. Daudet est encore persuadé à l'heure actuelle que ce coin lui a attiré la sympathie de beaucoup de lecteurs et qu'il l'a protégé contre bien des attaques. C'est là, à mon sens, une opinion fausse. Il se peut que quelques lecteurs sensibles tiennent à la famille Joyeuse ; mais la grande majorité, qu'elle s'en rende compte ou non, subit le plus ou le moins de puissance d'une œuvre, et c'est la puissance d'une œuvre qui finit par l'imposer à la foule. Tout ce qui retire de la puissance à un roman, que ce soit même des épisodes agréables, doit donc être impitoyablement retranché. C'est pourquoi je condamne la famille Joyeuse, à tous les points de vue.

Voilà mes restrictions faites, et je n'ai plus qu'à admirer. M. Alphonse Daudet a conquis définitivement avec *le Nabab* une haute situation de romancier. Malgré ses grands succès de *Fromont jeune et Risler aîné* et de *Jack*, beaucoup de gens lui refusaient encore la force. On lui reconnaissait toutes sortes de qualités charmantes, un art inimitable de conter les petites choses ; mais on s'obstinait à voir en lui un poète qui avait tort de ne pas s'enfermer dans des cadres plus étroits. Aujourd'hui, personne n'oserait le renvoyer à ses contes. Il a prouvé qu'il avait la main assez forte pour remuer des foules de personnages, pour distribuer les grandes masses de détails. Enfin, il s'est affirmé comme un analyste qui ne craint pas de descendre dans la nature humaine, aussi bas qu'il est nécessaire d'aller, pour tout voir et tout dire. C'est ainsi que son profil de Morny restera, et qu'on lira toujours son livre pour y trouver la senteur exacte de la société du second Empire, au moment où elle se décomposait.

Je l'ai loué déjà de n'avoir pas inventé un drame pour servir de carcasse à son œuvre. Il s'est contenté de prendre de larges tableaux, en les reliant à l'aide d'une action strictement nécessaire. C'est là un sacrifice d'intérêt pour le public, dont on ne saurait trop le remercier. Il

jouait gros jeu, car il dépaysait ses lecteurs. Heureusement pour lui que son sujet le portait, et qu'il l'avait assez vécu, pour l'animer d'une flamme de vie extraordinaire. La vie, voilà où est l'émotion puissante aujourd'hui. Comment expliquer que ce *Nabab*, sans intrigue, sans aucune des histoires connues qui séduisent le public d'habitude, ait un succès aussi grand que les anciens romans d'aventures de Dumas père? Une seule réponse est possible : c'est qu'une révolution s'est faite, c'est que les livres vivants prennent à cette heure les lecteurs aux entrailles. On en est venu à se passionner pour ces livres qui ne sont que des procès-verbaux. Et ce miracle a été accompli par le talent de quelques écrivains, qui ont su rendre la vie avec son frisson même, dans un style éclatant d'images. Le mouvement ne fait que de commencer, on ne peut prévoir jusqu'où il ira.

J'ai voulu saisir l'occasion du grand succès obtenu par *le Nabab*, pour appuyer ces idées d'un exemple. Evidemment, le roman est entré chez nous dans une période de triomphe qu'il n'avait jamais connue, même du temps de Balzac. On peut dire que les deux grands courants du siècle, le courant d'observation, partant de Balzac, et le courant de rhétorique savante, partant d'Hugo, se sont réunis, et que nos romanciers actuels se trouvent à ce confluent, à la naissance de cet unique fleuve du naturalisme pratiqué par des stylistes, qui semble désormais vouloir couler à pleins bords. Le romanesque a vécu, l'histoire commence ; je veux parler de cet amas considérable de documents humains qui s'entasse aujourd'hui dans les œuvres d'observation. On ne saurait croire par exemple quelle quantité énorme de faits, de remarques, de documents de toutes sortes, quelle vitalité débordante il y a dans *le Nabab*. Qu'on lise l'œuvre à ce point de vue, et l'on restera stupéfait du côté d'universalité que notre époque a donné au roman. Aujourd'hui, le roman est devenu l'outil du siècle, la grande enquête sur l'homme et sur la nature.

FIN DES ROMANCIERS NATURALISTES

LES ROMANCIERS CONTEMPORAINS

I

Certes, il me faudrait dresser un catalogue, si je voulais simplement nommer tous les faiseurs de romans. Ils pullulent avec une terrifiante fécondité. Pendant l'hiver, de septembre à mai, il n'y a certainement pas de jour où deux ou trois romans ne poussent comme des champignons sur le sol français. Et Paris n'est point seul à produire; la province s'en mêle, c'est une bousculade générale. Des libraires m'ont dit que jamais leurs vitrines ne seraient assez grandes, s'ils voulaient mettre pendant un jour seulement les romans nouveaux à l'étalage. J'ignore ce que peuvent devenir ces millions d'exemplaires de livres imprimés; beaucoup ne se vendent pas et dorment dans les caves des éditeurs. On m'a conté qu'il y avait, à Paris, certaines maisons dont la spécialité était d'acheter au poids ces soldes d'exemplaires invendus et de les expédier en Amérique, dans l'Extrême Orient, dans les colonies, jusque chez les sauvages, où elles s'en débarrassent à de très beaux prix, les lecteurs de ces pays lointains étant peu difficiles et dévorant tout ce qui vient de France. Souvent, j'ai rêvé de ce commerce, m'imaginant ces pauvres bouquins, dédaignés par nous, fêtés là-bas, enthousiasmant de belles filles qui rêvent d'amour le soir, en les cachant sous leurs traversins. Chez nous, en ce moment, la production des romans est évidemment trop forte pour la consommation. Nous lisons trop de journaux, nous devons délaisser forcément les livres. Malgré notre passion pour les œuvres romanesques, un auteur a déjà un joli succès, lorsqu'il arrive à écouler un millier d'exemplaires d'un livre. Les éditions sont généralement de mille exemplaires. Il faut être très connu et avoir déjà un public fidèle, pour atteindre une deuxième édition. Au delà, on entre dans l'exception.

Cet excès de production des romanciers s'explique par l'importance peu à peu envahissante que le roman a prise à notre époque. Au siècle dernier, bien que grandi et élargi déjà, il n'était encore qu'un genre léger, dans la rhétorique du temps. Aujourd'hui, il s'est emparé de toute la place, il a absorbé tous les genres. Son cadre si souple embrasse l'universalité des connaissances. Il est la poésie et il est la science. Ce n'est plus seulement un amusement, une récréation; c'est tout ce qu'on veut, un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale; je m'arrête, car je pourrais emplir la page. On comprend que la grande majorité des auteurs aient adopté cette forme si séduisante, espérant être lus, jouissant d'ailleurs de la liberté la plus complète. De son côté, le public s'est passionné, à la suite du grand mouvement déterminé par Diderot et Rousseau. On s'est jeté dans l'amour, dans les grands sentiments, dans les grandes aventures. Le romantisme est venu, avec ses héros tragiques et superbes, avec ses inventions extraordinaires; et, dès lors, la fortune du roman n'a fait que croître. Je dois ajouter que, dans ce débordement de fables romanesques qui flattaient le goût pervers des lecteurs et surtout des lectrices pour les mensonges aimables, la venue de Stendhal et de Balzac a un moment inquiété et désorienté le public. Ceux-là ne mentaient pas, avaient une saveur amère, désagréable au premier abord. Ils furent peu lus, ils moururent avant d'assister à leur triomphe. Mais ils apportaient la vérité qui triomphe toujours. A cette heure, ils sont parmi les plus grands, et ce sont leurs continuateurs qui tiennent les hautes situations actuelles dans le roman.

Je n'aime guère les classifications, car il faut toujours forcer les choses et les êtres pour les y faire entrer. Pourtant, voulant être clair, il me faut adopter un groupement quelconque, de façon à présenter nos romanciers avec quelque méthode. Je répète que je n'ai pas la prétention de les citer tous. Je ne prendrai que ceux dont le talent ou la situation me paraîtra caractéristique.

Les princes du roman, ceux qui tiennent aujourd'hui la tête, sont MM. Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt et Alphonse Daudet. J'ai parlé longuement d'eux, et je n'ai pas à revenir sur les études que je leur ai consacrées. Ils portent haut et ferme le drapeau du natura-

lisme, ils continuent Balzac, chacun avec une originalité différente. Après eux, je ne puis guère nommer, parmi les descendants de Balzac, que MM. Hector Malot et Ferdinand Fabre.

M. Hector Malot a donné de grandes espérances. Quand il débuta par les *Victimes d'amour*, vers 1864, on crut à la venue d'un fils direct de Balzac. Les *Victimes d'amour*, publiées dans le *Constitutionnel*, eurent pour effet immédiat de révolter les abonnés, ce qui est un symptôme excellent en France. Ce fut alors que M. H. Taine se passionna pour M. Hector Malot. Il lui fit un article dans les *Débats*, qui classa le jeune romancier parmi les écrivains de talent. Malheureusement, après plusieurs autres œuvres, telles qu'*Un beau-frère* et *la Belle madame Donis*, où il y a encore des qualités d'observation précieuses, M. Hector Malot a peu à peu glissé à la production facile. Depuis quelques années, il s'est mis à bâcler des feuilletons pour le journal *le Siècle*, produisant des romans interminables où tout se délaie, le style, l'observation, la charpente. C'est un écrivain qui se noie.

M. Ferdinand Fabre a également débuté par une œuvre remarquable : *les Courbezon*, où un prêtre campagnard et son entourage étaient étudiés avec un souci très fin du réel. Depuis cette époque, il a donné un roman d'une valeur plus grande encore : *l'Abbé Tigrane*, qui reste jusqu'à présent son meilleur livre. C'est l'histoire d'un prêtre ambitieux, pliant tout sous l'effort continu de sa volonté. M. Fabre a la spécialité des études sur le clergé. Il a grandi parmi les prêtres, il n'a aujourd'hui qu'à évoquer ses souvenirs pour peindre ce monde peu connu, où certaines passions et certains sentiments prennent un développement extraordinaire. L'égoïsme, l'orgueil, le besoin de domination, sont les leviers puissants des passions cléricales. Je dois dire toutefois que, malgré ses qualités indiscutables, M. Fabre n'a jamais eu que peu de succès. Son chef-d'œuvre, son *Abbé Tigrane*, a atteint péniblement une seconde édition, en plusieurs années. La partie faible du romancier est le style, qui, chez lui, est lourd et provincial; lorsqu'il a le malheur de s'y appliquer, il accouche des comparaisons les plus inattendues, des tournures emphatiques et prudhommesques dont on ne se sert plus que dans les journaux des petites villes reculées. D'autre part, pour expliquer le peu d'empressement du public, il est croyable que la spécialité dans laquelle l'écrivain s'est enfermé, ce monde des sacristies paraît trop noir et trop sévère aux lecteurs; naturellement, il n'y a là ni femme, ni intrigue amoureuse, ce qui enlève tout l'intérêt passionnel. Enfin, peut-être M. Fabre n'est-il pas de taille à se mesurer avec ce géant, le clergé; Balzac, dans sa nouvelle du *Curé de Tours*, en a plus dit en quelques pages, que M. Fabre en plusieurs volumes. Dernièrement, M. Fabre, tourmenté sans doute par la fécondité de M. Malot, a écrit un long roman en quatre volumes : *la Petite Mère*, qui a paru dans le *Temps* et qui n'a eu aucun succès. Je crois, pour mon compte, que *l'Abbé Tigrane* restera le chef-d'œuvre du romancier, et qu'il ne fera désormais que délayer cette œuvre.

A côté de l'école naturaliste, qui a pris le haut du pavé, dans ces dernières années, le chef de l'école réaliste, M. Champfleury, vit toujours; mais, hélas ! c'est un chef sans soldats, et lorsque je dis qu'il vit toujours, je dois ajouter qu'il est mort littérairement, car depuis longtemps il n'a plus fait paraître un roman. Il y aurait toute une étude à écrire sur le mouvement réaliste que M. Champfleury détermina vers 1848. C'était une première protestation contre le romantisme qui triomphait alors. Le malheur fut que, malgré son talent très réel, M. Champfleury n'avait pas les reins assez solides pour mener la campagne jusqu'au bout. En outre, il s'était cantonné dans un monde trop restreint; par réaction contre les héros romantiques, il s'enfermait obstinément dans la classe bourgeoise, il n'admettait que les peintures de la vie quotidienne, l'étude patiente des humbles de ce monde. Cela était excellent, je le répète; seulement, cela restreignait la formule, et l'on devait étouffer bientôt dans cet étranglement de l'horizon. D'autre part, M. Champfleury écrivait d'une façon très incorrecte; la simplicité est une bonne chose, mais l'incorrection n'est pas utile. L'évolution devait avorter; il y eut un peu de bruit, puis le public passa à M. Gustave Flaubert et à MM. Edmond et Jules de Goncourt, qui représentaient la vraie descendance de Balzac. Le pis a été que M. Champfleury s'est découragé lui-même, en voyant les lecteurs se retirer de lui. Il a cessé de produire, il assiste aujourd'hui à sa propre mort littéraire, cette affreuse mort qui est un abominable supplice pour un écrivain, vieilli et oublié. Dernièrement, je sais que de nouvelles éditions de ses romans les plus lus autrefois ne se sont pas vendues à cinq cents exemplaires. J'ajouterai que le public fait là preuve d'ingratitude et d'injustice. Certaines œuvres de M. Champfleury sont exquises de naïveté et de sentiment. Il a droit à une place à part, au-dessous de Balzac. C'est un des romanciers les plus personnels de ces trente dernières années, malgré son horizon borné et les incorrections de son style.

Je rencontre maintenant sous ma plume le nom de M. Edmond Duranty, et je demande à m'arrêter, car le cas de ce romancier est un des plus intéressants que je connaisse en ce moment.

II

Tout jeune, vers 1856 je crois, M. Duranty partit en guerre, avec l'audace de ces belles années où il semble qu'on est appelé à transformer les lettres. Il soutint vaillamment les romans de M. Champfleury, qui étaient alors très discutés. Dès son début, à l'âge de toutes les erreurs, il combattait le romantisme, il voyait clair dans cette crise étrange de notre génie français. Il semble tout naturel aujourd'hui de juger froidement et sévèrement le mouvement de 1830. Mais il y a vingt ans, c'était là une hardiesse surprenante. Victor Hugo en exil avait grandi de cent coudées et s'imposait à nous tous comme un maître indiscutable. Les élèves de ce maître tenaient les hautes situations littéraires, le romantisme

dans sa victoire apparaissait aux débutants comme l'émancipation des esprits, comme une large route désormais ouverte et où les siècles allaient rouler. Certes, venir à cette heure avec des convictions opposées, et attaquer le colosse dans son succès, cela n'était pas d'un esprit banal, cela annonçait tout au moins une nature.

Remarquez que M. Duranty ne reprenait pas la vieille querelle classique. Il mettait dans le même sac l'antiquité et le moyen âge. La polémique se déplaçait. Il ne reprochait plus aux romantiques d'avoir massacré les Grecs et les Romains, il les accusait de rompre la chaîne française, d'être les bâtards des littératures étrangères et non les fils légitimes de leurs pères du dix-huitième siècle. En un mot, il remontait à Diderot et à ses contemporains, comme aux seules sources vraies de nos œuvres modernes. Point de vue nouveau, qui depuis s'est imposé, mais qui étonnait beaucoup alors.

M. Duranty a donc été un des pionniers du naturalisme. Tout ce que nous disons aujourd'hui, il en a eu l'intuition avant nous. Son tempérament d'écrivain le prédisposait singulièrement à cette besogne. Il poussait à part, au milieu de ses contemporains. J'ai rarement rencontré un romancier plus dégagé des circonstances ambiantes. Il faut remonter à Stendhal, cet homme unique, dont la personnalité est restée si tranchée, dans le coup de folie contagieuse du romantisme. J'ai souvent confessé que nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrenés de romantisme jusqu'aux moelles; nous avons sucé ça au collège, derrière nos pupitres, lorsque nous lisions les poètes défendus; nous avons respiré ça dans l'air empoisonné de notre jeunesse. Je n'en connais guère qu'un ayant échappé à la contagion, et c'est M. Duranty.

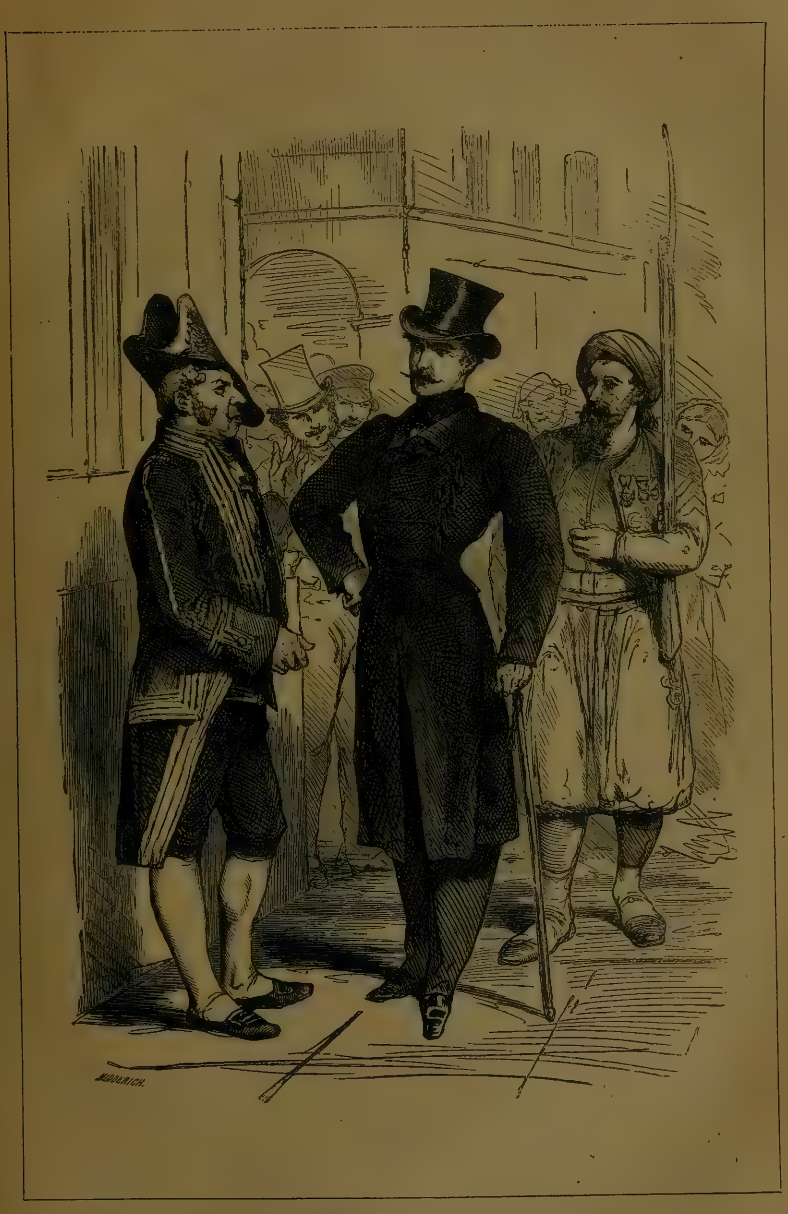
Souvent, lorsque je songe à nous, j'ai une conscience très nette du mal que le romantisme nous a fait. Une littérature reste longtemps troublée d'un pareil coup de folie. Toute logique, toute base de philosophie sérieuse, toute méthode scientifique, toute connaissance analysée des hommes et des choses, ont été balayées par ce brusque accès de lyrisme; et, depuis, nous n'avons pu retrouver notre équilibre. Dans de pareilles épidémies cérébrales, la génération malade n'emporte pas la maladie avec elle; le virus passe aux générations suivantes, il faut qu'il s'use de lui-même, dans plusieurs générations, pour disparaître complètement. Nous, les premiers venus après 1830, nous sommes les plus infectés; nos enfants le seront de moins en moins, et j'ai déjà remarqué, chez beaucoup de jeunes gens, une santé meilleure. Mais l'attaque a été si violente, qu'il faudra au moins cinquante ans encore pour débarrasser notre littérature de cette lèpre.

Là est donc, pour moi, la grande, la rare originalité de M. Duranty : il n'est pas romantique, il est naturaliste, sans théorie, par tempérament. C'est un fils immédiat du dix-huitième siècle, auquel il se rattache, comme si les littératures de l'Empire, de la Restauration et de Louis-Philippe n'avaient jamais existé. Sa seule parenté est Stendhal, un cousinage.

Le premier roman qu'il publia, vers 1860, *le Malheur d'Henriette Gérard*, eut un très joli succès. On en tira deux éditions. La critique fut très frappée de cette simple histoire, les amours contrariés d'un jeune homme et d'une jeune fille, dont l'auteur avait fait tout un drame poignant d'exactitude. Il y avait là un accent de sincérité, une science du détail, une analyse impitoyable, qui annonçaient un talent des plus originaux. M. Duranty put donc croire qu'il touchait au succès. Malheureusement, depuis cette époque, il a eu beau renouveler ses efforts, publier d'autres romans d'un accent très personnel, le public est resté froid. C'est une des plus grandes injustices de notre temps. M. Duranty n'occupe pas, dans l'admiration de nos lecteurs, la place à laquelle il a droit. Il est un des cinq ou six romanciers dont les œuvres devraient compter. Je crois connaître les raisons de ce déni de justice. Cela est triste à confesser pour moi qui combats si violemment le romantisme, mais nos succès, à nous tous, sont un peu faits du lyrisme qui s'infiltre quand même dans nos œuvres. L'époque est malade, je l'ai dit, et elle s'est prise d'un goût pervers pour l'étrange sauce lyrique à laquelle nous lui accommodons la vérité. Hélas ! j'en ai peur, ce n'est pas encore la vérité qu'on aime en nous, ce sont les épices de langue, les fantaisies de dessin et de couleur dont nous l'accompagnons. Chez M. Duranty, rien de tout cela; aussi ne plaît-il pas. On lui a reproché de très mal écrire. Je dirai plutôt qu'il écrit sans nos rythmes, sans nos recherches d'épithètes, sans nos prétentions picturales et musicales. Lui ne raffine pas tant, s'inquiète beaucoup plus de la vie que de l'art. A-t-il raison? Peut-être. Je confesse que cela me trouble parfois. En tout cas, il ne faut pas aller chercher ailleurs l'explication de cette carrière décourageante de romancier, un premier succès suivi d'une longue lutte restée sans résultat jusqu'à ce jour.

Un livre de M. Duranty est un régal très fin pour un cercle de gens lettrés. Il faut aimer sa personnalité un peu sèche, précise, qui procède par coups nombreux et exacts. Il a un sens très développé d'un certain comique pincé, du plus grand effet. Ce n'est pas la coulée énorme de Balzac, ce n'est pas davantage la tension systématique de Stendhal; c'est la vie mise en petits morceaux et reproduite avec son train-train de tous les jours, si naturellement, que l'ensemble arrive à une très grande puissance. Enfin, ce qui fait le mérite rare de ses livres, c'est l'accent. Nous tous, nous nous ressemblons plus ou moins. Lui seul a cet accent. Cela suffit à le classer, quels que soient d'ailleurs les défauts qu'on puisse lui reprocher.

Voici la liste complète des œuvres de M. Duranty : *le Malheur d'Henriette Gérard, la Cause du beau Guillaume, les Combats de Françoise Duquesnoy, le Chevalier Naconi* et *les Six barons de Sept-Fontaines*. Je demande une justice complète pour le romancier, je conseille de lire les volumes dont je viens de donner les titres. Ils ne sont certainement pas connus à l'étranger, lorsque tant de nos romans médiocres y obtiennent un succès qui est une véritable honte pour nous. On pourra être dérouté d'abord par le goût un peu âpre des œuvres de M. Duranty;



L'homme à l'oreille cassée.

mais on s'y habituera vite, on en sentira la fine saveur personnelle. Cela est pur de tout ragoût littéraire, cela est dans la véritable tradition française. Je ne sais pas de plus bel éloge.

III

J'aborderai maintenant un autre groupe de romanciers, ceux qui tiennent de George Sand et de Lamartine, les doux, les élégants, les idéalistes et les moralistes.

Un vétéran est encore debout, M. Jules Sandeau. Il a débuté, il y a bien des années, par un premier roman fait, comme on le sait, en collaboration avec George Sand. Plus tard, il a produit seul une douzaine de romans dont les plus célèbres sont : *Mademoiselle de la Seiglière*, *Sacs et Parchemins*, *Madeleine*, *le Docteur Herbeau*. Aujourd'hui, il est un des deux romanciers que compte l'Académie; je parlerai tout à l'heure de M. Octave Feuillet, qui est le second. Depuis longtemps, M. Jules Sandeau n'a plus produit de romans. Il s'est absolument retiré de la vie littéraire active, on le rencontre parfois aux abords de l'Institut, fumant, se promenant comme un bon bourgeois, l'air paterne et détaché des gloires d'ici-bas. Jamais M. Jules Sandeau n'a eu des succès bruyants. C'est un délicat qui a plu dans le monde lettré par des qualités de demi-teinte. Il a eu surtout un public de femmes et de jeunes filles. Même il a gardé une bonne partie de ce public, car son éditeur me disait dernièrement que, depuis dix années, la vente de ses livres était constamment la même; on ne vend pas un exemplaire de moins. C'est là un succès qui est à remarquer, dans nos temps d'engouement où un auteur est aussi vite adopté qu'il est oublié.

Le second romancier académicien, M. Octave Feuillet, a obtenu de véritables triomphes. Il y a douze ou quinze ans, dans les belles années de l'Empire, ses romans s'enlevaient à un nombre considérable d'exemplaires. *Monsieur de Camors*, *Sybille*, *Julia de Trécœur*, ont passionné un moment toutes les belles dames. On peut évaluer les exemplaires vendus de chacun de ses ouvrages à une trentaine de mille en moyenne. M. Octave Feuillet était alors le romancier aristocratique à la mode. On le fêtait aux Tuileries; l'impératrice le tenait en une grande estime et le consultait souvent sur ses lectures. J'avoue ne pas aimer outre mesure le talent de M. Octave Feuillet, qui est un délayage de Musset et de George Sand; toute son invention a été de se faire l'avocat du devoir et de la morale, où ses deux aînés s'étaient montrés les avocats de la passion. On l'a appelé assez méchamment et assez justement le Musset des familles; depuis, il est vrai, il a voulu montrer qu'il ne reculait pas devant les peintures vives, et il a écrit des livres que les mères ne laisseront point entre les mains de leurs filles. D'ailleurs, j'ai une idée arrêtée sur la prétendue moralité des romanciers mondains; j'estime que cette moralité est pleine d'immoralité; rien n'est plus malsain, pour les cœurs et pour les intelligences, que l'hypocrisie de certaines atténuations et que le jésuitisme des passions contenues par les convenances. Tel est mon jugement sur M. Octave Feuillet; mais je lui accorde volontiers un talent des nuances, un style correct et d'une distinction un peu cherchée. Dans ces derniers temps, son succès a beaucoup baissé. Les deux derniers livres qu'il a publiés : *Un mariage dans le monde* et *les Amours de Philippe*, ne se sont certainement pas vendus comme leurs aînés. Une secousse a bouleversé la France, l'époque n'est plus la même, l'auteur favori de l'impératrice Eugénie se trouve dépaysé. Puis, les romanciers naturalistes ont fait des pas de géant, *Fromont jeune et Risler aîné* et *le Nabab*, d'Alphonse Daudet, ont eu chacun quarante éditions, ce qui explique que le public, habitué maintenant à des peintures exactes, à une analyse minutieuse de la vie réelle, ne goûte plus autant les mensonges aimables et les intrigues romanesques de l'école idéaliste. M. Octave Feuillet n'en reste pas moins le soutien de la *Revue des Deux Mondes*, qui n'a plus guère que lui pour représenter le roman français. Cette Revue n'a pas voulu ou n'a pas pu appeler à elle les romanciers naturalistes; aussi, devant le triomphe absolu qu'ils remportent en ce moment, va-t-elle bientôt se trouver en dehors du mouvement, avec des romanciers de second et de troisième ordre. Pour risquer une comparaison, elle n'est plus éclairée que par le pâle soleil couchant de M. Octave Feuillet.

J'ai nommé l'Académie tout à l'heure, et, puisque l'occasion s'en présente, je veux faire une remarque qui m'a souvent blessé. L'Académie ne compte que deux romanciers, M. Jules Sandeau et M. Octave Feuillet, tandis qu'on y trouve jusqu'à quatre auteurs dramatiques : MM. Emile Augier, Alexandre Dumas, Victorien Sardou et Ernest Legouvé. Je ne parle pas des historiens qui sont encore plus nombreux. Or, je trouve ce partage des fauteuils parfaitement injuste. Le théâtre, à notre époque, est tout à fait inférieur; je veux dire que la moyenne des œuvres jouées est d'une grande médiocrité. Au contraire, le roman tient le haut du pavé littéraire; tout le génie de l'époque semble s'être concentré dans le roman, qui restera à coup sûr la caractéristique littéraire du dix-neuvième siècle, comme la tragédie et la haute comédie ont été la caractéristique du dix-septième siècle. Alors, pourquoi tant d'auteurs dramatiques et si peu de romanciers à l'Académie, qui se pique de représenter exactement la littérature française? Certes, les hommes ne manquent pas. Est-ce que M. Gustave Flaubert, est-ce que M. Edmond de Goncourt ne devraient pas être de l'Académie depuis longtemps? Si même on ne pèse que le mérite littéraire, sans distinction de genre, ne valent-ils pas dix fois M. Legouvé et M. Sardou? C'est une honte que de laisser de pareils écrivains à la porte, lorsqu'on accueille tant de médiocrités. On reprochera toujours à l'Académie d'avoir refusé Balzac; elle est en train de commettre de nouvelles fautes. Comme la *Revue des Deux Mondes*, elle se met de parti pris en dehors du mouvement. Ce jeu pourrait finir par être dangereux pour elle. Si le mouvement s'accentue de plus en plus, comme je le crois, il viendra une époque où elle sera emportée.

J'ai bien peur que le jour où l'Académie aura un romancier à nommer, elle ne choisisse M. Cherbuliez, qui est un élève direct de George Sand. M. Cherbuliez est une autre colonne de la *Revue des Deux Mondes*, et l'on sait que cette publication a la spécialité de fabriquer des académiciens. M. Buloz, s'il payait peu ses rédacteurs, les alléchait par la perspective d'un fauteuil académique, où il les ferait asseoir dans leurs vieux jours. M. Cherbuliez, sans avoir eu les triomphes de M. Octave Feuillet, est également un auteur aimé des dames. Il est genevois, et excelle dans l'étude des natures extraordinaires : toutes ses héroïnes sont des anges qui passent par l'enfer ou le purgatoire, des femmes fatales ou des filles énigmatiques, dont la vertu se dégage quand même au dénouement. Naturellement, les intrigues nagent en plein romanesque, la nature intervient comme toile de fond, avec des touches poétiques. Je préfère de beaucoup M. Octave Feuillet, qui au moins reste en France, et prend ses sujets dans notre monde; tandis que M. Victor Cherbuliez ne choisit ses personnages que parmi les Polonais, les Hongrois, les Tyroliens, ce qui lui permet de mentir plus à l'aise. C'est une mode qui finit, et il faut se montrer doux pour les romanciers de la queue romantique. Ils seront bientôt assez punis par l'abandon public. Les symptômes sont certains, les lecteurs se lassent de ces éternelles histoires à dormir debout, où le drame est fait des sentiments les plus faux et les plus alambiqués. Dès qu'une œuvre de vérité paraît, au contraire, dès qu'un roman qui étudie les réalités poignantes de la vie quotidienne est mis en vente, il y a, dans la foule des acheteurs, un frémissement qui indique nettement la victoire décisive des continuateurs de Balzac.

Je dirai encore un mot de M. Louis Ulbach, qui a beaucoup produit, dans des tons neutres. Celui-là dérive de Lamartine, qu'il a connu, et dont il a pris la manière fluide et mollement imagée. Son seul succès a été son roman : *Monsieur et madame Fernel*, une peinture de la vie de province assez exacte. Ses vingt-cinq ou trente autres romans se sont vendus raisonnablement, à deux ou trois éditions en moyenne. Aujourd'hui, il travaille encore beaucoup; il ne se passe pas d'année où il ne jette dans la circulation deux ou trois volumes; mais la critique ne s'occupe plus de lui, il est en dehors de la littérature militante. J'ai cité M. Ulbach, parce qu'il est le type bien net des romanciers qui passent pour écrire des romans littéraires; on entend par là des romans qui ont des prétentions au style, où il y a des descriptions et des analyses, par opposition aux romans feuilletons, qui sont bâclés sans aucun souci de la grammaire ni du bon sens. Rien n'est curieux à étudier, comme le style de M. Ulbach; c'est un style mou, qui s'en va par filandres, avec des intentions poétiques à tout propos. Les comparaisons s'entassent, les images les plus imprévues se heurtent, les phrases flottent comme des mousselines peinturlurées, sans qu'on sente dessous une carcasse solide et logique, cette carcasse résistante qui doit tout porter, et qui seule indique un écrivain de race. En somme, il n'y a que des intentions de style; le style manque, la façon personnelle de sentir, le mot juste qui rend la sensation. M. Ulbach n'en a pas moins passé pour un écrivain, dans les journaux et dans un certain public. Tout à l'heure, j'étudierai complètement le cas, en parlant de M. Jules Claretie.

Voilà à peu près les plus connus des romanciers idéalistes. Je ne veux pas descendre encore, en m'occupant par exemple de M. Louis Enault, qui est la caricature du genre. Celui-là a inventé la pommade de l'idéal, le sirop du romanesque. Dans ces bas-fonds de l'idéalisme, je pourrais indiquer encore M. Paul Perret, auquel la *Revue des Deux Mondes* aux abois a dû parfois s'adresser. Il est un sous-Cherbuliez, comme M. Cherbuliez est un sous-Feuillet. A ce degré, tout talent s'effondre, la médiocrité coule à plein bord. Les œuvres sont les premières venues, et il n'y a plus d'utilité à les classer.

Je me reprocherais toutefois d'oublier M. André Theuriet. Celui-là aussi est un idéaliste, et il y a dans ses œuvres un ressouvenir de George Sand. Mais je lui fais volontiers grâce, pour le charme exquis qui se dégage du moindre de ses récits. Il est modeste, d'ailleurs, et se contente de courts romans qui ne sont guère que des nouvelles. Paris lui réussit peu; lorsqu'il y place une scène, il est rare qu'il s'en tire brillamment. Il lui faut la province, il lui faut surtout les grands bois, les forêts où il a vécu des années. Alors, il est tout à fait adorable. Ses personnages, qui appartiennent un peu à la convention, prennent une véritable vie, sous les arbres, le long des allées profondes. On s'intéresse à leurs amours, bien que l'intrigue reste à peu près toujours la même. Cela est frais, cela sent bon. M. André Theuriet est, selon moi, le seul romancier nouveau qu'on puisse lire avec plaisir dans la *Revue des Deux Mondes*. Longtemps, il n'a pas eu de succès. Ses premiers livres : *Mademoiselle Guignon, la Fortune d'Angèle*, ne sont se pas vendus d'abord à une édition. Il a publié ensuite *le Filleul d'un marquis*, et le succès est venu peu à peu; aujourd'hui, ses romans arrivent à une seconde édition. Le cas de M. Theuriet devrait faire réfléchir la *Revue des Deux Mondes*. Voilà un romancier dont elle publie les œuvres depuis plusieurs années, et ces œuvres, une fois en volumes chez un éditeur, ne trouvent que de rares acheteurs, malgré leur mérite très réel. Que penser alors de la prétention de la *Revue des Deux Mondes*, qui croit et déclare bien haut qu'elle fait le succès des écrivains dont elle publie les œuvres? Lorsqu'elle imprime un romancier, elle lui insinue que c'est un grand honneur pour lui, et que, dès ce moment, sa fortune littéraire est faite. C'est là une erreur, les faits le prouvent. M. Paul Perret, collaborateur de la *Revue des Deux Mondes*, ne se vend pas du tout en librairie, et M. André Theuriet se vend très peu. La vérité est que la *Revue des Deux Mondes* ne lance jamais un écrivain dans le grand public; il faut conquérir ce public soi-même, par son talent.

Tel est le bilan du roman idéaliste en ce moment. Une seule recrue aimable, M. André Theuriet, et des généraux fourbus, tels que M. Octave Feuillet et M. Cherbuliez. Je n'ai point nommé Victor Hugo, parce qu'il faut le

mettre constamment à part; lui, n'a pas écrit des romans, mais des poèmes en prose. D'ailleurs, son influence est nulle dans le mouvement actuel. Je ne lui connais qu'un élève, M. Léon Cladel, dont je m'occuperai tout à l'heure. Le roman idéaliste craque donc et tombe en miettes. On peut prévoir le jour prochain où il mourra de sa belle mort, par faute de romanciers. Je ne vois pas, dans la génération qui grandit, un seul écrivain de talent qui consente à chausser les souliers de George Sand. Je vois, au contraire, toute une poussée de jeunes auteurs prêts à suivre la voie si largement ouverte par Balzac. C'est là qu'est l'avenir, c'est là qu'est la vie. Avant dix ans, la situation sera tout à fait nette, on n'aura plus qu'à constater le triomphe complet du naturalisme.

IV

Je ne puis faire entrer tous les romanciers dans les cases d'un système. Maintenant, je donnerai donc de courtes notes sur certaines personnalités qui se sont mises en dehors de la querelle des idéalistes et des naturalistes.

Je songe souvent à M. Edmond About avec étonnement. Sa carrière d'écrivain a été pleine de surprises. Il faut se rappeler ses débuts, dans les belles années de l'Empire. Il se révéla comme un polémiste de premier ordre, fin, spirituel, sceptique, ayant hérité, non pas peut-être, comme on le disait, de la canne de Voltaire, mais tout au moins de sa badine. Son livre sur la Grèce, son livre sur Rome, bien qu'un peu vides en somme, eurent un succès considérable, grâce à la légèreté et à la belle humeur du style. En outre, M. About débutait comme romancier avec beaucoup d'éclat. Ses *Mariages de Paris*, un recueil de nouvelles, eurent presque tout de suite dix à douze éditions. Il ne se reposait guère, il lançait coup sur coup *Tolla*, *Germaine*, *Trente-et-quarante;* enfin, il faisait paraître *Madelon*, son meilleur roman selon moi, étude de fille écrite avec une verve endiablée. Puis, après deux fantaisies qui furent très discutées : *l'Homme à l'oreille cassée* et *le Cas de monsieur Guérin*, il publiait un interminable roman en trois gros volumes : *la Vieille Roche*, où tout son talent se noyait et s'alourdissait. Et c'était fini, le romancier mourait brusquement en lui. Depuis cette œuvre, publiée il y a plus de dix ans, M. About n'a pas, je crois, donné un seul livre à son éditeur. Le plongeon a été complet pendant plusieurs années, on aurait pu croire qu'il était mort. Enfin il a pris la direction d'un journal, *le XIXe Siècle;* il est aujourd'hui rédacteur en chef, faisant d'excellentes affaires d'argent, retrouvant parfois sa plume alerte des bons jours. N'importe, je ne connais pas de cas plus singulier dans notre littérature actuelle : un homme aux débuts si brillants, un écrivain dont les qualités maîtresses étaient l'activité et la fécondité, et qui tout d'un coup se retire de la production, comme s'il était vidé et qu'il n'eût désormais plus rien à dire. J'ai cherché l'explication du fait, je crois pouvoir affirmer que le grand malheur de M. About a été de ne croire à rien, pas même à la littérature. Ils étaient, en son temps, un petit groupe à l'Ecole normale, qui affectait de se prendre d'une belle passion pour Voltaire. Le pis a été que certains ont dû rêver de recommencer la besogne de Voltaire. M. About, par exemple, a voulu être polémiste, pamphlétaire, conteur, philosophe, économiste. Seulement, les temps ont changé, la besogne de Voltaire ne saurait se reprendre dans les mêmes conditions. Ajoutez que le scepticisme était de rigueur. Un jour, M. About a dû se demander : « A quoi bon? » Il n'était pas convaincu, il n'avait pour lui que son esprit, déjà blasé sur toutes les batailles et sur toutes les victoires. Autant se tenir tranquille chez soi et vivre de ses rentes. En outre, l'époque politique devenait obscure; impossible de deviner où allait être l'avenir certain. M. About, de tendances libérales, s'était fait le commensal et l'ami du prince Napoléon, à tout hasard. Dans la tempête de 1870, il a disparu. Actuellement, il a reparu républicain. Mais si le polémiste est ressuscité, vieilli et un peu fourbu, le romancier semble être resté pour jamais dans la bagarre. On peut le juger d'une façon définitive. C'était plutôt un conteur. On sentait trop qu'il ne croyait pas à ses personnages; il les faisait danser au bout de sa plume, pour s'amuser lui-même et amuser les autres. Toujours l'auteur était derrière la page qui se moquait. Ce manque de conviction donnait beaucoup de légèreté à l'œuvre, mais lui enlevait tous les côtés profonds. L'analyse restait superficielle, l'œuvre n'était que facile et plaisante. M. About ne laissera pas un type, pas une page forte et définitive. Il a été l'imprévu, un conteur qui s'est éveillé un matin, plein d'esprit, qui a égayé un instant l'honorable société, puis qui, en se couchant le soir, a soufflé sa bougie pour toujours.

Le cas de MM. Erckmann-Chatrian est également très intéressant. Alsaciens tous deux, liés par une sympathie de natures semblables, ils ont commencé par écrire des contes sur leur pays. Au début, ils étaient les élèves d'Hoffmann, ils aimaient à relever d'une pointe de fantastique les peintures réelles des mœurs alsaciennes. Plus tard, ils élargirent leur cadre, sans quitter les horizons où ils étaient nés et où ils avaient grandi; et l'on put dire alors qu'ils étaient les peintres fidèles et émus de l'Alsace, car ils nous en firent connaître les campagnes, les habitants, les coutumes dans des tableaux aussi adorables que minutieux. Mais, bien qu'ils eussent allongé leurs récits, bien qu'ils donnassent à leurs ouvrages le titre de romans, ils demeuraient quand même des conteurs, employant toujours les mêmes poupées comme personnages, ne descendant jamais dans la créature humaine, faisant défiler leurs scènes ainsi que des images vivement coloriées, sous les yeux du lecteur. Le succès leur vint tout à coup, et il fut immense. Certes, leur talent si fin et d'une saveur si particulière était beaucoup dans l'aventure. Mais il faut dire aussi que les circonstances aidèrent singulièrement. La politique se mêla à l'affaire. Dans leurs romans : *Madame Thérèse* et *le Conscrit de 1813*, qui restent leurs chefs-d'œuvre, ils avaient fait une peinture terrible des guerres de l'Empire, sous une note pleine

de bonhomie; ils avaient surtout peint avec une grande justesse le sentiment du peuple sur la guerre, ses répugnances à quitter ses foyers, son patriotisme égoïste, son besoin invincible de paix et de liberté. L'opposition minait déjà sourdement l'Empire, les romans de MM. Erckmann-Chatrian furent accueillis avec enthousiasme comme une protestation anticipée contre des guerres possibles. Ces romans avaient un souffle républicain; d'autre part, ils pouvaient entrer dans les familles, ne remuant aucune passion, aucun adultère, aucune situation trop vive; enfin, ils étaient d'une lecture agréable. De là, leur immense succès. On alla jusqu'à les appeler des « romans nationaux ». Les éditions se succédèrent, dans tous les formats. Une centaine de mille d'exemplaires furent vendus. C'est une des plus belles ventes du siècle. Aujourd'hui, il faut en rabattre. *Madame Thérèse* et *le Conscrit de* 1813 restent des œuvres aimables; mais rien de plus. On y cherche en vain l'humanité. Les auteurs n'ont donné qu'une note, et ils ont eu le tort de ne pas imiter le brusque silence de M. About. Malheureusement, le succès n'a fait que les rendre plus féconds. Autre malheur, ils se sont jetés de plus en plus dans la politique, en croyant que le succès était là. Alors, ils ont accouché de longs romans, eux qui n'étaient réellement faits que pour le conte, que pour la courte nouvelle sentimentale. Ils ont écrit l'*Histoire du plébiscite*, les *Mémoires d'un homme du peuple*, d'autres ouvrages encore dont les titres m'échappent, mais qui tous cherchaient leur intérêt dans la propagande républicaine. Tout cela est très inférieur. L'élan dans le public était trop grand pour que la vente s'arrêtât sur le coup. Seulement, peu à peu, le bruit qui se faisait autour de MM. Erckmann-Chatrian s'apaisa, la critique se désintéressa de leurs productions nouvelles, l'indifférence s'élargit autour d'eux. Et cela était fatal, je l'avais même prédit dans une étude, au moment de leur triomphe. Ils ne possédaient pas les qualités solides, qui fixent une réputation; ils n'entraient pas assez avant dans la créature humaine; ils n'apportaient pas un monde vivant, ayant une vie assez intense pour vivre en dehors d'une mode. Tout succès qui se présente dans des conditions pareilles, sur des œuvres aimables n'ayant qu'une vérité de surface, est fatalement un engouement; et plus l'enthousiasme a été grand, plus la réaction est violente. On ne parle déjà plus de MM. Erckmann-Chatrian. J'ignore s'ils produisent encore. Le dernier bruit qu'ils ont fait a été soulevé par leur comédie de *l'Ami Fritz*, au Théâtre-Français, que j'ai beaucoup soutenue pour la note naturaliste qu'elle apportait au théâtre.

A côté de MM. Erckmann-Chatrian, je dirai un mot de M. Jules Verne. Celui-là n'écrit pas précisément des romans; il met la science en drame, il se lance dans les imaginations fantaisistes en s'appuyant sur les données scientifiques nouvelles. En somme, ce sont bien des romans, et des romans plus aventureux et plus imaginaires encore que les nôtres. Le goût public est à ces vulgarisations amusantes de la science. Je ne discute pas le genre, qui me paraît devoir laisser toutes les connaissances des enfants. Je déclare, quant à moi, préférer de beaucoup *le Petit Poucet* et *la Belle au Bois dormant*. Mais je suis bien forcé de constater le succès, qui est stupéfiant. M. Verne est certainement, à cette heure, l'écrivain qui se vend le plus en France. Chacun de ses livres : *Cinq semaines en ballon*, *le Tour du monde en* 80 *jours*, *les Fils du capitaine Grant*, d'autres encore, se sont enlevés en librairie à cent mille exemplaires. Ils sont dans les mains de tous les enfants, ils ont leur place marquée dans la bibliothèque de toutes les familles, ce qui explique leur débit considérable. Cela, d'ailleurs, n'a aucune importance dans le mouvement littéraire actuel. Les alphabets et les paroissiens se vendent également à des chiffres considérables.

Enfin, je terminerai par M. Gustave Droz. Lui aussi a créé un genre. Pendant plusieurs années, il a régné dans la *Vie parisienne*, ce journal mondain qui a été comme le journal officiel des élégances de l'Empire. M. Gustave Droz était le peintre d'une société un peu factice, qui jouait aux vices aimables, ainsi que le dix-huitième siècle a joué aux bergeries. Il faut lire son chef-d'œuvre : *Monsieur, Madame et Bébé*, pour comprendre toute la grâce fardée de ce monde. Sans doute, la note est un peu forcée, on le sent très bien aujourd'hui. Mais le grand mérite du peintre a été de dessiner des silhouettes qui resteront certainement comme des indications excellentes sur la société du second Empire. On lui a reproché d'avoir trempé sa plume dans la poudre de riz. Certes, il l'a fait, et ce sera son titre de gloire, car lui seul a donné le tableau d'un intérieur élégant, vers 1867. M. Gustave Droz produit toujours, mais il n'a pas retrouvé le succès de *Monsieur, Madame et Bébé*, dont la vente a été considérable.

V

Il y a maintenant toute une classe de romanciers qu'il serait très intéressant d'étudier. Je veux parler des bâcleurs de feuilletons, des élèves de Dumas père.

D'abord, il faut dire que les conditions du roman-feuilleton ont complètement changé. Autrefois, il y a une quarantaine d'années, lorsqu'on inventa de couper un roman par tranches, et de le débiter quotidiennement au rez-de-chaussée d'un journal, l'invention eut un succès énorme. Les lecteurs, en ce temps-là, ne mordaient guère aux journaux; le système des informations rapides n'était pas né, il fallait de la bonne volonté pour avaler les articles sérieux et lourds. Le roman-feuilleton fut donc un appât tendu aux abonnés, aux femmes surtout; il est de règle, en journalisme, que, dans la maison, il faut avoir la femme pour soi, si l'on veut que l'abonnement se renouvelle. Les femmes mordirent au roman-feuilleton, la vogue fut incroyable. On peut dire que, dans ces temps-là, on donnait le roman-feuilleton d'abord, et le journal par-dessus. C'était le roman qui était la raison d'être du journal. De là, l'importance considérable du feuilleton, et la réputation si bruyante de Dumas père, d'Eugène Sue, de Paul Féval, d'Elie Berthet et tant d'autres.

Mais aujourd'hui, les temps sont changés. Le

journalisme a pris une extension formidable, grâce à la rapidité des informations, grâce surtout à la fièvre qui s'est déclarée dans le public, fièvre de curiosité qui veut tout connaître, et à l'instant même. L'intérêt n'est plus au rez-de-chaussée, mais dans les colonnes mêmes du journal. D'autre part, les inventeurs du genre, les conteurs de la première heure ont vieilli, et les romanciers nouveaux, ces terribles romanciers naturalistes qui s'oublient dans des descriptions et des analyses de dix pages, produisent des œuvres qui entrent malaisément dans le cadre des feuilletons. Eux, ne cultivent plus « la suite au prochain numéro », cette suspension de l'intérêt sur une péripétie dramatique, qui était au fond toute la science des feuilletonistes. Aussi leurs romans font-ils la plus piteuse mine, coupés en tranches, défigurés, n'ayant plus le balancement de lignes de leur large dessin.

Les lecteurs des journaux en sont donc venus à mépriser les romans, ou du moins à ne pas les lire, quitte à les retrouver en volumes, s'ils en valent la peine. La situation est exactement contraire à celle de jadis : on vend aujourd'hui le journal pour le journal, et l'on donne un feuilleton par-dessus le marché. Il semble, dès lors, qu'il serait plus simple de supprimer le feuilleton. Le malheur est qu'il y a toujours la question de la femme, chez l'abonné. Il faut un feuilleton pour la femme. On le lui donne au petit bonheur, voilà tout. J'ai souvent causé de cela avec des directeurs de journaux, et je leur disais qu'ils avaient bien tort de publier des œuvres littéraires très soignées, que la coupe quotidienne rendait presque inintelligibles et qui n'avaient d'ailleurs qu'un succès très médiocre. A quoi bon s'entêter, lorsque la formule du roman a changé? pourquoi vouloir faire entrer dans un cadre inventé par les conteurs, les œuvres des romanciers naturalistes qui ont besoin d'espace et qui ne sont guère à l'aise que dans une Revue pouvant mettre d'un coup deux feuilles d'impression à leur disposition? A cela, les directeurs m'ont toujours répondu qu'ils n'avaient, il est vrai, aucun gain, quand ils publiaient, par exemple, un roman d'Edmond de Goncourt ou d'Alphonse Daudet; seulement, cette publication est honorable pour un journal, et lui donne un bon renom littéraire. Il n'y a qu'à s'incliner devant un tel argument. Reste la question de savoir si les romanciers naturalistes n'éprouvent pas un tort véritable à laisser dépecer leurs œuvres dans les cases étroites des feuilletons. Pour ma part, je suis d'avis que nous ne devrions donner nos romans qu'à des Revues. Le malheur est qu'il n'y a pas de Revue en France; seule, la *Revue des Deux Mondes* a pu y réussir, et elle est restée en dehors du mouvement littéraire actuel.

Si les œuvres des romanciers naturalistes ne sont pas faites pour la publication en feuilletons, il y a toujours des romanciers qui fournissent exclusivement le rez-de-chaussée des journaux. Seulement, la littérature n'est plus en question. Nous descendons dans la fabrication au jour le jour. Les œuvres ne sont plus médiocres, elles sont nulles. Toutefois, une étude sur le roman français ne serait pas complète, si l'on ne disait un mot d'une production qui est considérable. Les romanciers feuilletonistes pullulent; on les compte par douzaines, et si l'on additionnait le nombre de lignes qu'ils publient chaque jour, on arriverait à un total stupéfiant. C'est une consommation courante de la part du public, comme la consommation de l'huile ou des pommes de terre. Il faut aux lecteurs une certaine somme d'aventures romanesques matin et soir, et il y a des entrepreneurs de papier imprimé qui se chargent de la fourniture. Cela va le plus souvent sans aucune conséquence de réputation. L'existence d'un grand nombre de romanciers feuilletonistes est profondément ignorée. Pourtant, certains arrivent à une véritable popularité; à force de voir leurs noms au bas des feuilletons, on les retient. Puis, il en est qui exercent une puissance indiscutable sur la foule. D'ailleurs, je vais étudier les différents cas.

Ce qu'il faut dire avant tout, c'est que les créateurs du genre étaient des maîtres, en comparaison de leurs continuateurs. Certes, au point de vue littéraire absolu, la valeur d'Alexandre Dumas père et d'Eugène Sue reste aujourd'hui très discutable. Mais quelle puissance d'invention, quelle verve, quelle haleine héroïque ! Ils ont gaspillé plus de talent qu'il n'en aurait fallu pour laisser des chefs-d'œuvre, s'ils avaient consenti à produire moins, en s'appuyant sur un style personnel et sur la vérité des observations. Pendant plus d'un quart de siècle, ils ont passionné tous les lecteurs français. Aujourd'hui, il est vrai, leurs œuvres forment un tas, une charretée de vieux bouquins de plus en plus illisibles, qui finiront dans les greniers, rongés par les rats. On avait songé un moment à publier les œuvres choisies de Dumas et d'Eugène Sue; mais on a dû y renoncer, ne sachant quoi prendre au milieu de ce fatras, comprenant que tout devait être également condamné à l'oubli.

Plusieurs contemporains de Dumas père vivent encore. M. Paul Féval, par exemple, a été un des créateurs du roman-feuilleton. Aujourd'hui, il ne produit plus, ou du moins il produit dans une telle solitude, que depuis longtemps mes yeux ne sont pas tombés sur une nouvelle œuvre de lui. Une singulière évolution a eu lieu dans cet esprit hanté des tableaux les plus romanesques : la dévotion l'a pris tout entier, et il tourne à l'illuminisme. Ce n'était pas une intelligence commune, il aurait pu certainement écrire des œuvres littéraires. Son bagage est considérable, mais il est bon dès maintenant à vendre à la livre. Je citerai aussi M. Elie Berthet, qui date des beaux jours du feuilleton. Il est bien vieux, bien cassé; pourtant, il ne s'est point arrêté, chaque année il publie encore trois ou quatre volumes. Je ne parle pas, bien entendu, du mérite littéraire de ses œuvres. Ce sont des récits honnêtes, fabriqués consciencieusement sur les meilleurs patrons du genre.

Un des plus célèbres romanciers feuilletonistes, parmi ceux qui ont hérité des procédés des maîtres, a été Ponson du Terrail. Celui-là est venu bien après Dumas père et Eugène Sue, en plein second Empire, et il a eu une vogue tout aussi grande que celle de ses aînés. Il est mort, pendant la guerre, en 1871. C'était un grand travailleur, tel est le plus bel éloge qu'on

puisse faire de lui. On raconte qu'il menait à la fois quatre ou cinq romans, dont il écrivait les feuilletons au jour le jour. *Les Exploits de Rocambole* sont restés célèbres. Il avait créé ce personnage de Rocambole, un être universel, tantôt ouvrier, tantôt gentilhomme, dont les aventures entre ses mains devenaient inépuisables. Moins scrupuleux encore que Dumas père et Eugène Sue, se lançant gaillardement dans toutes les invraisemblances, multipliant les faits extraordinaires, ne s'arrêtant pas une seconde aux questions de style, il avait conquis le gros public, au point qu'un roman de lui assurait la fortune d'un journal.

Aujourd'hui, nous n'avons pas un seul romancier feuilletoniste qui puisse lui être comparé, comme puissance sur la foule. Je ne puis citer que M. Emile Richebourg qui, dernièrement, a eu un très grand succès dans le *Petit Journal.* Celui-là a pris le lecteur par la sentimentalité. Il est plein de sensiblerie, il met en scène des mères qui aiment leurs enfants, des amoureux qui s'adorent, des héros qui sanglotent et se dévouent à la fin de chaque chapitre. Le public a tellement mordu à ces douceurs, que, pendant un moment. M. Emile Richebourg a fait prime sur la place. Sa collaboration se chiffrait par un nombre énorme d'exemplaires vendus. On m'a affirmé que, lorsqu'il a quitté le *Petit Journal*, la vente a baissé brusquement de quarante mille exemplaires ; et, quand il y est rentré, avec un nouveau roman, les quarante mille acheteurs sont revenus, augmentés de dix mille autres. Certes, ce ne sont pas les romanciers naturalistes qui font monter ainsi la vente des journaux. Il est vrai que, lorsque leurs œuvres paraissent en volumes, elles s'enlèvent à de gros chiffres, tandis que les romans-feuilletons n'ont, plus tard, qu'un succès assez médiocre en librairie.

Je n'ai pas la prétention de dresser ici une liste plus ou moins exacte des romanciers feuilletonistes. Ils sont d'abord trop nombreux ; ensuite il est peu utile de les dénombrer, car il n'y a pas de différences à établir entre eux, tous ont aussi peu de talent, aussi peu d'originalité. Je nommerai pourtant M. du Boisgobey qui fait plus proprement que les autres, et M. de Montépin, un auteur qui semblait fini depuis longtemps, et qui, sur le tard, a remporté de grands succès, grâce à l'immense publicité du *Figaro*.

VI

J'ai voulu garder M. Jules Claretie, pour le prendre comme un exemple typique, et pour expliquer comment on peut avoir toutes les apparences du talent, en restant un romancier parfaitement médiocre.

M. Claretie est un cas général, dans notre littérature actuelle ; j'irai jusqu'à dire qu'il est un symbole. Il a débuté tout jeune dans le journalisme. Il n'avait pas dix-sept ans, vers 1857, qu'il écrivaillait déjà dans les feuilles littéraires de l'époque. Plus tard, on le trouve au *Figaro*, où il faisait les échos parisiens. Et, dès lors, il a inondé la place de sa prose, avec une fécondité, une abondance incroyable. Il n'y a pas de journal où il n'ait glissé de la copie, il n'y a pas de genre qu'il n'ait abordé, critique littéraire, critique dramatique, chronique, article politique, correspondance, voyage, roman, histoire, théâtre. C'est une fontaine dont le robinet est continuellement ouvert ; l'eau coule toujours avec la même aisance, toujours avec la même vitesse. Si l'on additionnait la somme des pages qu'il a déjà écrites, on arriverait à un bagage de livres imprimés plus gros que celui de Voltaire ; et M. Jules Claretie n'a pas quarante ans ! On dit, par plaisanterie, qu'il est malade, lorsqu'il n'a pas écrit ses cinq cents lignes le matin, avant de déjeuner.

Je ne veux pas examiner ici ses livres d'histoire ni ses critiques littéraires et dramatiques. Cela me mènerait trop loin. Je ne m'en prendrai qu'au romancier. Il a déjà un joli nombre de romans, une douzaine au moins.

Un des premiers, *Joseph Burat*, fit quelque bruit. C'est l'histoire du fils d'une femme perdue, un garçon qui se fait justicier au dénouement. On crut trouver là des qualités de vigueur, la promesse d'un talent qui allait s'affirmer de plus en plus. Quand, plus tard, *Madeleine Bertin* parut, on espéra un styliste ; le livre contenait des pages écrites avec charme, des descriptions joliment faites, des scènes adroitement menées. Et il en fut ainsi à la publication de chacun de ses romans : *les Femmes de proie, les Muscadins, le Beau Solignac, le Train n° 13* ; tous ces livres étaient proprement écrits, avec un véritable souci littéraire, et montraient çà et là des bouts d'observation, des bouts de talent. Pourtant, les volumes s'entassaient, avec une désespérante monotonie. Ils demeuraient tous semblables, ils étaient aussi bons et aussi mauvais les uns que les autres. Et, à mesure que le tas grossissait, il s'en dégageait de plus en plus une insupportable odeur de médiocrité. M. Jules Claretie promettait toujours, mais ne tenait jamais.

J'ai souvent réfléchi à ce cas. Il est un des plus navrants qu'on puisse voir. Je répète que l'écrivain a des allures littéraires, qu'il a une bonne tenue de style, qu'il campe un personnage comme un maître, qu'il possède en un mot tous les caractères de surface du talent. Et, quand on l'ouvre, il est vide ; c'est un fruit qu'un ver a mangé intérieurement et qui s'écrase, dès qu'on le touche. Il a une facilité déplorable, une faculté d'assimilation qui lui permet d'être tout ce qu'il veut, sans jamais rien être par lui-même. Sa plume court sur le papier, et ce n'est pas sa personnalité propre qui la conduit, ce sont les personnalités des autres, les souvenirs que, malgré lui, par la force de sa propre nature d'imitation, il emprunte à droite et à gauche. Il vit grâce à l'air ambiant, il prend les idées qui volent et l'effleurent ; jamais une idée ne lui sort directement du cerveau. Il a le procédé de ce maître, puis le procédé de cet autre maître, tout cela naïvement, sans qu'il s'en aperçoive, parce qu'il est né pour cela. Il est et restera un miroir : chacun de nous peut aller se regarder en lui et se reconnaître. En un mot, et pour le résumer par une image, il écrit sous la dictée de tous.

Je le comparerai un instant à M. Alphonse Daudet. Je prends ce romancier, parce qu'il est

un des plus sensitifs que je connaisse. Par exemple, M. Alphonse Daudet est mis en présence d'un spectacle, d'une scène. Cette scène le frappera vivement, et s'il la raconte un jour, il l'évoquera à la suite de tout un travail de mémoire et d'imagination. Ce sera bien la scène telle qu'il l'aura vue; seulement, il lui donnera une vibration particulière, il s'y mettra tout entier avec sa sensation propre, il la rendra vivante de sa vie personnelle. Et, dès lors, cette scène vivra, elle sera trempée de larmes, ou elle éclatera de verve comique; elle contiendra, entre les lignes du livre, une émotion profonde qui se communiquera aux lecteurs comme une électricité. Tel est le phénomène de l'originalité chez l'écrivain, de la sensation originale qui fait les œuvres personnelles. Eh bien ! jamais M. Jules Claretie n'a eu cette sensation, jamais il ne l'aura. C'est cela qui le condamne sans appel à rester médiocre toute sa vie. Il aura beau produire, entasser livre sur livre, se donner même de la peine à soigner les intrigues et à polir son style, ses romans n'en seront pas moins aussi mort-nés les uns que les autres. C'est un aligneur de prose, ce n'est rien autre chose.

Je viens d'expliquer le grand succès de M. Alphonse Daudet et des autres romanciers naturalistes. Ils sont vivants, ils donnent à leurs livres une vie qui leur est propre. Aussi les lecteurs se prennent-ils de passion, parce qu'ils sentent les pages se dresser devant eux comme des créatures. L'émotion est contagieuse. Quand le livre est mort, le lecteur reste froid. Il faut que l'auteur ait vécu son roman, en faisant sienne chacune des scènes qui s'y trouvent. Sinon, on lit des yeux, le cœur ni l'intelligence ne sont pris. Je ne donne pas d'autre raison à l'indifférence relative du public pour les romans de M. Claretie. Un travailleur comme lui, un écrivain dont le journalisme a rendu le nom célèbre, devrait se vendre à un grand nombre d'éditions, et c'est à peine si ses ouvrages en ont quelques-unes. Il restera comme l'exemple de ce que devient dans les lettres une grande production, avec le seul vernis du talent.

Je pourrais citer beaucoup de nos écrivansi qui sont dans le cas de M. Jules Claretie. Mais il suffit de l'avoir étudié comme exemple. Je préfère terminer, en parlant de M. Léon Cladel, dont le cas est absolument le cas contraire. M. Léon Cladel a débuté, il y a quinze ans déjà, par un volume : *les Martyrs ridicules*, qui fut remarqué. Il débarquait alors de sa province, le Quercy, et venait à Paris pour se faire une place au soleil. Plus tard, il lia amitié avec le poète Baudelaire, dont les théories de styliste impeccable firent sur lui une impression profonde. Dès lors, il se mit à travailler sa prose avec acharnement, et selon certains principes absolus. Il fit la chasse au mot exact, ou du moins au mot qu'il croyait exact; il pesa chaque expression pendant des journées, fut sans pitié pour les consonnances qui lui déplaisaient, ne toléra pas une seule répétition. Je ne parle point des manies auxquelles il obéit de temps à autre : ainsi, un moment, il décréta que les phrases d'un même alinéa ne devaient pas commencer par la même lettre; un autre moment, il proscrivit les alinéas eux-mêmes, de façon qu'une œuvre de lui allait du commencement à la fin en un seul bloc, sans passer une seule fois à la ligne. Voilà des symptômes qui sont bien graves, chez un écrivain. Outre que des soucis aussi puérils stérilisent rapidement les facultés créatrices d'un romancier, ils donnent aux œuvres une raideur voulue, une sécheresse et une dureté qui glacent. Les œuvres ne sauraient être vivantes, ainsi travaillées par une main entêtée qui oblige les mots à entrer quand même dans des cases préparées à l'avance. Il faut plus de génie libre, plus de véritable émotion. Aussi les meilleurs romans de M. Léon Cladel : *le Bouscassié* et *la Fête votive de Saint Bartholomée Porte-Glaive*, ne sont-ils que des bijoux littéraires très curieusement ouvragés, dont on admire le travail avec plus de surprise que d'intérêt.

Je sais bien pourquoi M. Léon Cladel se donne une peine si rude à polir le style de ses romans. C'est qu'il a la conviction bien arrêtée qu'une œuvre ne vit que par la pureté de la forme. Il a la belle ambition de laisser des œuvres immortelles et il s'efforce de rendre parfaite chaque phrase qu'il écrit. Seulement, il y a là une duperie. Il n'est point vrai qu'il suffise d'avoir un style très soigné pour marquer à jamais son passage dans une littérature. La forme au contraire est ce qui change, ce qui passe le plus vite. Il faut, avant tout, pour qu'il vive, qu'un ouvrage soit vivant, et il n'est vivant qu'à la condition d'être vrai, d'être vécu par un auteur original. Pouvons-nous aujourd'hui juger de la perfection du style d'Homère et de Virgile? Bien difficilement. Et si, dans notre littérature nationale, nous prenons nos grands écrivains, Rabelais, Montaigne, Corneille, Molière, Bossuet, Voltaire, nous devons passer sur beaucoup de leurs phrases que nous comprenons à peine, tellement la langue a changé. Ce que nous sentons le mieux, ce qui nous brûle et nous enthousiasme encore, c'est leur flamme intérieure, c'est ce souffle du génie qui sort toujours des pages qu'ils ont écrites. Un romancier qui se dit : « Je vais gagner l'immortalité à force de purisme », fait donc le plus faux calcul du monde. On gagne l'immortalité, en mettant debout des créatures vivantes, en créant un monde à son image. Quelques phrases plus ou moins boiteuses ne font rien à l'affaire.

En somme, le grand malheur de M. Léon Cladel est d'être un rhétoricien, un arrangeur de mots. Enfant du Quercy, il a eu l'idée de peindre surtout les paysans au milieu desquels il a grandi. Ce que MM. Erckmann-Chatrian ont fait pour l'Alsace, il le fait pour sa province. Seulement, il y apporte des allures d'épopée. Victor Hugo, avec son style héroïque, a passé par là. Dans le dernier roman que M. Léon Cladel a publié et qui lui a demandé six ans de travail, *l'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, il a eu, ainsi qu'il l'explique, l'intention de rendre littérairement le langage et les mœurs des paysans du Quercy. Rude besogne et qui ne pouvait aboutir qu'à une œuvre bâtarde. Cela rappelle la façon dont George Sand faisait parler les paysans du Berry. M. Léon Cladel a plus de vigueur, mais il arrive également à un galimatias poétique. Les paysans ne parlent pas ainsi, ni les poètes non plus; de sorte que cette langue

n'est à personne et qu'elle fatigue horriblement le lecteur au bout de dix pages. Il vaudrait beaucoup mieux étudier les paysans et tâcher de nous les montrer franchement tels qu'ils sont, sans rêver de les rendre littéraires et épiques.

Certes, M. Léon Cladel est un écrivain. Je sais de lui de courtes nouvelles qui sont des chefs-d'œuvre de style. Seulement, il n'a pas le sentiment du vrai, il ne voit pas ce qui est; de là, les broussailles dans lesquelles il se débat, les caprices de style qu'il montre, les efforts bizarres qu'il tente pour attraper le succès. Le public n'est pas encore venu à lui, rebuté par les complications de sa forme, ne sentant pas la vérité au fond de ses œuvres. Il est dans une voie détestable qui le conduira à tous les casse-cou, s'il ne s'aperçoit un matin que le mieux est encore d'écrire ses œuvres en brave homme, qui dit avec bonhomie ce qu'il pense et ce qu'il sent.

VII

Me voilà amené à terminer cette étude du roman français actuel par un rapide examen de la grosse question du style. Il faut dire où nous en sommes, la chose en vaut la peine. A aucune époque, la forme n'a préoccupé davantage nos écrivains. En face des bâcleurs de besogne, tout un groupe de stylistes a grandi. Il semble que la fécondité effroyable des faiseurs de feuilletons et des faiseurs d'articles, que ces charretées de phrases incolores et incorrectes vidées chaque matin sur la tête du public par les tombereaux de la presse, aient poussé les esprits lettrés à une réaction violente. Ils se sont mis à l'écart, ils sont devenus des bijoutiers littéraires, ils ont d'autant plus ciselé leur style que les romanciers feuilletonistes et les journalistes lâchaient davantage le leur. De là, ce souci de la phrase, qui restera un des caractères de notre littérature contemporaine.

On trouverait encore d'autres causes. Le mouvement romantique a été surtout un mouvement de rhétorique. Il s'agissait de donner du sang et de la force à la langue française, dont les siècles classiques avaient fait une matière sèche et claire, dure et cassante, d'un emploi impossible en poésie. Justement le lyrisme naissait, l'amour de la nature demandait une notation nouvelle, il fallait un instrument plus riche et plus souple pour exprimer toutes les sensations raffinées que le siècle apportait. On fouillait donc dans l'ancienne langue, on élargissait le dictionnaire, on se battait pour des mots. Toute la révolution littéraire de 1830 est là, dans une nouvelle société cherchant un mode nouveau d'exprimer ses sentiments. Naturellement, au lendemain de cette insurrection de la forme, de cet apport considérable de néologismes et d'archaïsmes, la pensée des écrivains de talent a été de refaire une police de style, de réglementer les phrases conquises; de tirer parti du dictionnaire si largement augmenté. Tout de suite, on devait aller au précieux et à l'exquis. Personne ne se doute, dans le public, de la science et de la patience que certains auteurs dépensent de nos jours. On les lit rapidement, sans soupçonner quels soins ils mettent jusque dans les virgules; pendant des heures, ils ont discuté chaque mot en les examinant au point de vue de l'oreille et de l'œil, non seulement ils se sont préoccupés de la phrase en grammairiens, mais encore ils lui ont demandé une musique, une couleur, jusqu'à une odeur. Pas une consonnance heureuse ou fâcheuse ne leur a échappé. Ils ont voulu la perfection de la forme, l'absolu, poursuivant les répétitions de mots jusqu'à cent lignes de distance, déclarant la guerre aux lettres elles-mêmes, pour qu'elles ne reviennent pas trop souvent dans une page. On est en arrivé à faire de la prose plus difficilement que des vers. D'ailleurs, le cas est aussi frappant en poésie. On a raffiné sur les vers d'Hugo, qui sont souvent rocailleux et incorrects. On lui a volé son procédé, en le limant et en le ciselant d'une façon parfaite. Et il est arrivé que des jeunes gens, d'une grande assimilation, font aujourd'hui les vers merveilleusement; l'outillage est connu, des ouvriers adroits se sont formés, tout poète intelligent qui débarque de sa province est un maître. Pour la prose, nous allons bientôt assister à une fabrication pareille, faite sur des patrons connus.

C'est là le premier écueil du soin extrême que les maîtres donnent au style. Ils créent fatalement des procédés, qui restent excellents tant qu'ils s'en servent, mais qui deviennent intolérables, lorsque des élèves en héritent. Peu importerait encore, le pis est que tout procédé me semble dangereux, même pour celui qui l'invente. Et j'arrive à la grosse question.

En lisant les écrivains des siècles passés, on s'aperçoit vite qu'il faut faire deux parts dans leurs œuvres, une partie qui est restée humaine, éternelle, et l'autre partie qui a vieilli. Cette partie qui a vieilli est précisément le jargon littéraire de l'époque, un jargon sentimental, amoureux ou simplement poétique. Voyez les dialogues d'amour dans Molière, Corneille et Racine; toutes les belles choses qui se disent là dedans nous paraissent aujourd'hui prodigieusement froides et prétentieuses; autrefois pourtant, elles ravissaient les spectateurs, elles devaient avoir sur le public un effet certain, pour que nous les retrouvions identiques dans toutes les œuvres du temps. Au dix-huitième siècle, la mode change, on aime la nature et la vertu; mais, bon Dieu ! quel pathos ! Je déclare qu'il ne m'a jamais été possible de lire sans bâiller *la Nouvelle Héloïse*. Le style en est devenu insupportable, ce style qui a fait verser tant de larmes et battre tant de cœurs.

Voilà, certes, qui doit nous donner à réfléchir. Il y a donc un jargon particulier dans chaque période littéraire, que la mode adopte, qui séduit tout le monde, qui se démode et qui, après avoir fait la fortune des livres, les condamne justement à l'oubli. Alors, nous devons avoir notre jargon, nous autres aussi. Le malheur est que, si nous voyons nettement celui des époques disparues, nous ne sommes nullement blessés par le nôtre; au contraire, il doit être notre vice, notre jouissance littéraire, la perversion du goût qui nous chatouille le plus. Souvent, j'ai pensé à ces choses, et j'ai été pris d'un petit frisson, en songeant que certaines phrases qui me plaisent tant à écrire aujourd'hui, feront certainement sourire dans cent ans.

Le pis est que ma conviction a fini par être que le jargon de notre époque, cette partie du style purement de mode et qui doit vieillir, restera comme un des plus monstrueux jargons de la langue française. Et cela peut se prédire d'une façon presque mathématique. Ce qui vieillit surtout, c'est l'image. Dans sa nouveauté, l'image séduit. Puis, quand elle a été employée par deux ou trois générations, elle devient un lieu commun, elle est une guenille, elle est une honte. Voyez Voltaire, avec sa langue sèche, sa phrase nerveuse, sans adjectifs, qui raconte et qui ne peint pas : il demeure éternellement jeune. Voyez Rousseau, qui est notre père, voyez-le avec ses images, sa rhétorique passionnée : il a des pages insupportables. Nous voilà donc bien lotis, nous autres qui avons renchéri sur Rousseau et qui doublons la littérature de tous les arts, peignant, taillant les phrases comme des marbres, exigeant des mots le parfum des choses. Tout cela nous prend aux nerfs, nous trouvons tout cela exquis, c'est parfait. Seulement, que diront nos petits-neveux? Leur façon de sentir aura changé, et je suis convaincu qu'ils resteront stupéfaits, en face de certaines de nos œuvres. Presque tout y aura vieilli. Je ne veux nommer personne. Mais je me suis souvent inquiété de savoir ceux d'entre nous pour lesquels la postérité se montrera sévère, et je crois que les plus grands seront frappés à la tête.

Trop de jargon, et un jargon d'autant plus fâcheux qu'il est d'une rare perfection de forme : voilà mon opinoin sur notre époque littéraire. Ce n'est pas lorsqu'il est en beau style qu'un livre vit; c'est lorsqu'il est humain, et d'une forme simple et précise dont les lecteurs de toutes les époques peuvent s'accommoder. Il faudrait nous débarrasser de nos procédés, ne pas croire surtout qu'on forcera l'immortalité parce qu'on aura évité les répétitions de mots ou compté les virgules dans une page. Je confesse d'ailleurs volontiers qu'il n'est pas commode d'échapper à son temps et qu'il est assez difficile de dire, sans crainte de se tromper : Ceci vieillira, ceci ne vieillira pas. Mais je peux toujours dire quel est pour moi le bon écrivain. Une langue est une logique. On écrit bien, lorsqu'on exprime une idée ou une sensation par le mot juste. Tout le reste n'est que pompons et falbalas. Avoir l'impression forte de ce dont on parle, et rendre cette impression avec la plus grande intensité et la plus grande simplicité, c'est l'art d'écrire tout entier. Il est déjà bien beau de sentir personnellement, d'avoir des sensations à soi; j'ajoute même que c'est là le don qui fait les maîtres. Seulement, il faut en outre la rencontre exacte de l'expression. Plus elle sera directe, sans ragoût littéraire, allant droit à la vie, et plus elle sera puissante et éternellement jeune, dans la vibration même de la vérité !

Veut-on savoir le style que je rêve parfois? Je suis trop de mon temps, hélas ! j'ai trop les pieds dans le romantisme pour songer à secouer complètement certaines préoccupations de rhétorique. Nos fils se chargeront de cette besogne. Je garderais donc tous nos raffinements d'écrivains nerveux, les heureuses trouvailles, les épithètes qui peignent, les phrases qui sonnent. Seulement, dans ce style si capricieusement ouvragé, si chargé d'ornements de toutes sortes, je voudrais porter la hache, ouvrir des clairières, arriver à une clarté plus large. Moins d'art et plus de solidité. Un retour à la langue si carrée et si nette du dix-septième siècle. Un effort constant pour que l'expression ne dépassât pas la sensation. En un mot, nous sommes des mélodistes, des exécutants très habiles qui jouons des variations ravissantes sur les airs les plus connus. Nous chantons *Au clair de la lune*, en y ajoutant des trilles d'une telle fantaisie, des points d'orgue si imprévus, qu'on ne reconnaît pas la vieille mélodie et qu'on applaudit à tout rompre. Eh bien ! je désirerais que nous fussions moins brillants et que nous eussions plus de fond. Tout ce régal est un peu enfantin. Ce sont des friandises d'art qui, au point de vue humain, ne tirent pas à conséquence. Certes, c'est exquis, c'est compliqué, ça laissera de jolis bibelots dans notre littérature; mais j'aimerais mieux que ça laissât des œuvres fortes.

Les étrangers ne comprennent absolument rien à nos soucis de style. J'en ai causé avec des Anglais et des Allemands; jamais aucun mouvement semblable n'a eu lieu dans leurs littératures. Les plus grands romanciers anglais, Dickens entre autres, ont écrit au petit bonheur de la langue, sans raffiner sur la ponctuation. Quant aux Allemands, ils disent tout ce qu'ils ont à dire, longuement, et voilà leur style. Nous seuls, nous nous sommes mis martel en tête depuis Rousseau, pour tirer des mots une essence d'art particulière. Avec les idées de nos écrivains puristes, pas un de nos classiques ne tient debout : çà et là, une phrase marche encore mais les *qui* et les *que* prodigués gâtent le reste, les périodes s'embrouillent comme des écheveaux, les épithètes se présentent mal et n'ont pas de couleur. Et, voyez l'inconséquence des écrivains du dix-septième siècle, le seul que notre génération, si malade d'art parfait, acclame et salue, est justement Saint-Simon, le plus incorrect, mais le plus personnel des prosateurs.

L'amour de la personnalité, voilà ce qui nous sauvera, je l'espère. Quand on établira le bilan de notre âge, il y aura bien du fatras à mettre de côté. Les bagages de vingt et trente volumes se réduiront peut-être à quelques pages. Mais on trouvera, au fond de cette production affolée, une belle activité artistique, une poussée superbe de tempéraments puissants. Et ceux qui toucheront encore les générations futures seront ceux-là qui auront senti par eux-mêmes et traduit une sensation nouvelle. Quant aux autres, à ceux qui profitent avec plus ou moins d'habileté des procédés à la mode, ils sont certains de mourir tout entiers, car ils n'auront que parlé le jargon courant, sans l'animer jamais du souffle vivant d'une personnalité.

VIII (1)

Maintenant que le tapage de la querelle soulevée par l'étude qu'on vient de lire s'est apaisé,

(1) Je donne ici, pour complément à mon étude sur les romanciers contemporains, l'article que j'écrivis dans le *Voltaire*, en réponse aux attaques furieuses que cette étude déchaîna contre moi.

il me plaît d'en résumer l'histoire et de dire le dernier mot. Voici les faits, brièvement.

Depuis trois ans, j'envoie à une revue russe, *le Messager de l'Europe*, environ deux feuilles d'impression chaque mois. Ce sont des chroniques, des nouvelles parfois, le plus souvent des études littéraires. Naturellement, je soutiens en Russie les idées que je défends dans le *Voltaire;* et je saisis l'occasion pour témoigner toute ma gratitude à ce grand pays, qui a bien voulu m'accueillir et m'adopter, lorsqu'on me fermait les portes et qu'on me traînait dans la boue en France. Donc, quand j'y ai parlé du théâtre, j'ai repris les articles publiés au *Bien public* et au *Voltaire;* quand j'y ai rendu compte des Salons annuels, j'ai recommencé la campagne faite par moi, en 1866, dans l'*Evénement;* enfin, quand je suis arrivé au roman, j'ai d'abord dit toute mon admiration pour Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, dans de longues études; puis, j'ai examiné, dans un même article, l'ensemble des autres romanciers contemporains, n'ayant pas la prétention de les nommer tous, accordant à chacun d'eux une courte note, les jugeant au point de vue où je me suis toujours placé.

Cette dernière étude sur le roman contemporain avait paru à Saint-Pétersbourg le 1er septembre 1878. En octobre, un rédacteur de la *Bibliothèque universelle et Revue suisse* en résuma le sens général, sans en traduire exactement les phrases. Cela était déjà arrivé pour plusieurs autres de mes études parues dans le *Messager de l'Europe*, et je ne m'arrêtai pas à cette traduction. Le manuscrit m'était revenu, il dormait dans un tiroir avec les autres, attendant que je lui fisse un bout de toilette pour paraître à Paris en volume, lorsque, le 15 décembre, plus de six semaines après la publication de la traduction, un rédacteur du *Figaro* lança, à la première colonne de la première page, une dénonciation en règle. Il criait : « Au loup ! » contre moi, il appelait ses confrères d'une voix désespérée pour me traquer comme une bête malfaisante. L'article m'accusait de » vilipender », d' « assommer » les gens sous le masque d'une traduction; et il finissait en m'appelant « zingueur ».

Je fus, je l'avoue, un peu surpris de la violence et de l'imprévu de l'attaque. Zingueur était familier. J'ai pu souvent dire de mes confrères qu'ils n'avaient pas de talent, mais je ne les ai jamais appelés zingueurs. Le plus étonnant était que le rédacteur me reprochait de « perdre les traditions polies ». Il me sembla un peu dur de rester sous le coup de cette dénonciation; j'ai pris le parti de ne plus répondre directement aux articles et aux lettres, car cela embrouille tout et ne fait point avancer la vérité d'un pas; mais le cas était particulier, il fallait aviser. La seule réponse qui me parut logique et courageuse, ce fut, puisqu'on dénonçait l'article, de ne pas attendre davantage et de le mettre immédiatement sous les yeux du public. J'offris donc au *Figaro* de publier mon étude sur le roman contemporain, ce qu'il accepta. Cette étude a paru dans le supplément du journal du 22 décembre.

Pour tout dire, cela me contrariait. Voilà que j'étais forcé de donner mon travail tel que je l'avais fait pour la Russie. Je ne me serais pas permis d'y changer une virgule, par bonne foi. Or, il n'est pas un journaliste qui ne sache comment on fait les correspondances. Parfois et tout naturellement, je lâche le style des études que j'envoie au *Messager de l'Europe;* cela doit être traduit, il est inutile de chercher des finesses qui se perdraient dans la traduction. Plus tard, lorsque je publierai le texte français, je me propose toujours de refondre certains morceaux, d'enlever les répétitions, les phrases moins bien venues, toutes les bavures d'un premier jet. Enfin, il fallait me montrer en déshabillé.

D'autre part, il est évident que, lorsque j'écris un article pour la Russie, je le conçois un peu autrement que si je le concevais pour la France. J'ai là-bas un public particulier, très au courant, il est vrai, de notre littérature, mais qui exige des preuves, des faits, que l'on jugerait puérils et même singuliers si je les donnais à Paris. Lorsque je parle d'un homme, on me demande son portrait, ses habitudes, des anecdotes; si je m'occupe de la presse, de la librairie, même des mœurs françaises, on veut de la statistique, des chiffres, des chiffres surtout. Et, je le répète, il n'est pas un journaliste qui ne sache cela; c'est l'*a b c* du métier.

Ainsi, on me violentait, on m'obligeait à publier mon étude telle que je l'avais écrite pour l'étranger, sans me permettre de la revoir en rien. Cela ne m'aurait pas touché, si les lecteurs avaient bien voulu se mettre au point de vue logique. Mais je me doutais qu'on prendrait la question au rebours, comme il est d'usage.

En effet, mon étude a soulevé, paraît-il, un tapage furieux parmi mes confrères. L'exaspération était telle que, du trou où je vis, je ne comprenais pas bien. Qu'avaient-ils donc à se tourmenter de cette façon diabolique? Je disais ma façon de penser sur quelques-uns, il est vrai, et je me permettais de les discuter; mais quel homme aurait droit à la franchise, si ce n'était moi, avec qui l'on a toujours été brutal? Je ne croyais pas être sorti de ma bonne tenue littéraire; je n'avais appelé personne zingueur. Et il a fallu que des amis eussent l'obligeance de m'ouvrir les yeux, en m'envoyant certains articles. Mon Dieu ! c'était bien simple, on m'accusait tout bonnement d'avoir vendu ma plume à mon éditeur, on prétendait que mon étude était une réclame commerciale. La question littéraire crevait en une question de boutique. Vraiment, la chute est piteuse, et j'en suis un peu honteux.

Examinons donc cette drôlerie. C'est comique, mais c'est triste. On a oublié de dire que M. Georges Charpentier m'a donné dix mille francs. Maintenant, si un éditeur rival m'offrait vingt mille francs, je me tâterais peut-être et je lui ferais un article. Il ne s'agit que d'y mettre le prix. Voilà le zingueur qui devient un gredin. Joli procédé de critique.

On comprend qu'il ait fallu six grandes semaines pour couver un pareil œuf. Cela a dû naître en douceur dans quelque boutique. On s'y est aperçu, après un minutieux examen, que j'étais favorable aux romanciers dont les œuvres sont publiées par M. Georges Charpen-

tier, tandis que je me montrais sévère pour les auteurs d'un autre éditeur, mettons M. X***. Les vanités littéraires blessées qui avaient envie de crier ont alors passé la main aux intérêts pécuniaires menacés. C'était l'abomination de la désolation. La maison X*** était en péril. J'allais compromettre la vente. Il fallait vite m'avilir un peu, me clouer entre les épaules une étiquette de courtier en librairie, pour arrêter ma propagande. Et toute la maison X*** s'est lancée à mes trousses. La galerie doit bien rire.

Eh ! oui, j'admire beaucoup Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, qui ont écrit des livres superbes, dans mes idées ; je ne déteste pas André Theuriet, la seule recrue charmante qui se soit produite dans le camp adverse. Tous ces romanciers sont chez M. Georges Charpentier. Eh bien ! c'est que M. Georges Charpentier a été très intelligent, lorsqu'il a su se les attacher. Vous dites que je lui fais une réclame ; mais je suis enchanté de la lui faire. Il a eu l'audace de nous grouper, au moment où les portes se fermaient encore devant nous. Je parle surtout pour moi, qui étais repoussé de partout. Vous me forcez à traiter la question boutique, traitons-la. Aujourd'hui, après une vente très difficile, l'affaire devient bonne. Nous en sommes ravis, d'autant plus ravis que la maison X*** en paraît consternée. Qu'y a-t-il d'étonnant à ce que je trouve mes auteurs favoris chez un éditeur qui a pris la peine d'aller les chercher un à un, risquant sa fortune sur leur talent discuté? Il faut bien qu'ils soient quelque part, et ils sont là, parce que c'est là qu'il y a le plus de liberté et le plus d'intelligence littéraire.

Maintenant, à qui ferez-vous croire que, moi, je sois descendu à ce vilain métier de faiseur d'affaires? Dans mon étude, j'ai donné des chiffres, j'ai indiqué, pour certains romanciers, le nombre des éditions auquel ils ont vendu leurs œuvres ; et c'est de ces chiffres que l'on part pour m'accuser d'avoir fait une concurrence déloyale à l'étranger. Remarquez que les nombres cités par moi sont presque tous énormes : des trentaines de mille, des centaines de mille ; deux ou trois fois seulement, j'ai constaté des nombres assez bas. On croit rêver. Je me demande si je me trouve en face du comble de la niaiserie ou du comble de la mauvaise foi.

Comment ! j'aurai dit ce que tout le monde peut constater sur la couverture des romans qui sont à l'étalage des libraires, et par cela seul je me serai rendu coupable d'une vilaine action ! J'aurai fait pour la Russie, qui me demande des chiffres, des preuves matérielles, un travail sur le goût du public en France, travail qui se serait sans doute modifié si je l'avais conçu pour une Revue publiée à Paris, et l'on m'imputera ce travail à crime ! On feindra de ne pas voir le point de vue particulier où je me suis placé, on me refusera le droit de prendre la vente en librairie comme une marque certaine des transformations qui s'opèrent dans les engouements des lecteurs ! De qui se moque-t-on? Cette fois, vraiment, on dépasse le but, en voulant me rendre trop ignoble.

Alors, je me serais tenu ce raisonnement, avant de prendre la plume : « Mon confrère un tel vend à douze mille, je vais dire qu'il ne vend qu'à quatre cents ; j'achèverai de le couler, et ses lecteurs viendront à moi. » Cela vous casse les bras. Que répondre? J'ai déjà quatorze ans de dur travail derrière moi, j'ai gagné à grand'peine le pain que je mange, j'ai grandi dans le respect des lettres et dans l'ambition de laisser une œuvre.

Vous imaginez-vous un honnête garçon qui suit tranquillement son droit chemin, et derrière lequel éclatent tout à coup des cris : « Au loup ! au loup ! empoignez-le ! qu'on nous en débarrasse ! » Ce garçon, c'est moi. Je suis resté stupide. En vérité, c'est moi qui suis le loup. Mais pourquoi? Et l'on me dit qu'il s'agit d'assembler un comité pour juger mon cas. Par exemple, c'est là une chose qne je voudrais voir. Après m'avoir fait sauter de surprise, on veut donc me faire mourir de rire?

Les plus doux sont très dédaigneux. Ils m'accusent de ne voir dans la littérature qu'une question de gros sous. Ces gens ont trouvé ça, me voilà un adorateur du succès. Belle trouvaille, et qui fait honneur à la puissance de leur observation et de leur analyse ! C'est qu'il ne fait pas bon avoir de mauvaises pensées avec eux : ils ont l'œil scrutateur, ils vous percent jusqu'à l'âme. Moi, un adorateur du succès ! Eh ! j'ai passé ma vie à combattre le succès, vingt fois je l'ai cloué au pilori. Je sais ce qu'il vaut, je ne l'ai jamais flatté, je ne l'ai jamais acheté. Tous ceux qui sont tombés avec du talent m'ont trouvé près d'eux pour les défendre. Quand le succès est venu pour moi, je me suis senti plein de trouble ; et souvent j'ai regretté l'heure où j'avais tout à conquérir. Aujourd'hui, je constate que la grande majorité des lecteurs vient aux romanciers naturalistes. En faisant cela, je tâte le pouls du public, rien de plus. Je ne suis pas glorieux de cette foule, ni pour mes amis ni pour moi. Seulement, on nous a dit que nos livres ennuyaient et dégoûtaient le public. Et je réponds : « Vous voyez bien que non, puisque le public se met de notre côté ; c'est vous qui avez fini par le fatiguer. »

En somme, je veux leur pardonner. Ces gens ne savent ce qu'ils disent. Ils n'ont qu'une conscience vague de ce que je fais. Ainsi, je les étonnerais beaucoup en leur apprenant que mon étude sur le roman contemporain, qu'ils m'ont forcé à publier séparément, appartient à un ensemble d'études logiquement enchaînées les unes aux autres, et dont les places sont toutes marquées dans un volume. Balzac et Stendhal sont en tête ; puis viennent Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet. Dès lors, chaque chose s'éclaire et se met en place. Il devient évident que je me bats au nom d'une idée. L'explication de mon attitude est là. Cette attitude est bien franche pourtant, elle devrait sauter aux yeux de tous.

Mais non, ce qui stupéfie ces gens, c'est précisément que je suis un homme de logique, c'est que j'obéis à un tempérament de critique où les jugements sur toutes choses se tiennent et s'enchaînent. On ne veut pas me comprendre, parce que je reste en dehors des banalités, des complaisances, des formules toutes faites de la

critique courante. Depuis douze ans que je fais cette besogne, on pourrait croire qu'ils ont compris et qu'ils se sont accoutumés. Pas le moins du monde. Chaque fois, c'est le même sursaut, la même exaspération, le même affolement de vanité blessée. La première fois, c'était en 1866, à propos du Salon de peinture : on faillit m'égorger. La seconde fois, c'était au sujet du théâtre ; mes feuilletons du *Bien public* ameutaient toute la critique autour de moi, avec des haussements d'épaules, des rires et des sifflets. Aujourd'hui, c'est sur les romanciers. Remarquez que, les trois fois, j'ai répété les mêmes choses. Mon outil n'a pas changé. N'importe, l'effet est certain. Les gens se fâchent et m'accusent des intentions les plus malhonnêtes. Ne serait-il pas temps d'être un peu plus raisonnable à mon égard, de s'apercevoir au moins que j'obéis à ma nature, que je ne calcule pas des infamies dans mon coin, que dans la peinture, dans la littérature dramatique, dans le roman, j'ai mené la même campagne en faveur d'une idée unique? Voilà l'homme dont on fait un courtier en librairie.

Je sais, d'ailleurs, pourquoi tant de colère : c'est que j'ai dit tout haut ce que bien du monde pensait tout bas. Il y a, dans la presse, des habitudes prises à l'égard de certaines personnalités ; elles sont passées à l'état de sympathiques, je veux dire qu'on répète toujours sur elles les mêmes phrases bienveillantes. J'ai risqué la vérité toute nue sur ces personnalités ; de là l'émotion. Si l'on ajoute mon manque de respect pour les positions acquises, ma haine de la convention, mon amour de la vie et de l'originalité, on s'expliquera toute cette fureur. Mais il paraît que les romanciers les plus furieux contre moi sont encore ceux dont je n'ai pas parlé.

Un dernier mot sur une légende qui est en train de se former. On me représente comme crevant de vanité. Si je dis la vérité aux autres, c'est que l'orgueil m'étouffe. Je veux m'asseoir en triomphateur sur les cadavres de tous mes confrères massacrés par moi. Eh bien ! voilà encore un trait d'une bonne observation et d'une fine analyse.

Mon orgueil serait de deux natures : ou je serais convaincu, ou je serais habile. Convaincu hélas ! j'ai trop de sens critique. Je voudrais bien être convaincu que je suis le premier homme du siècle. L'écrivain qui arrive à cette hypertrophie de personnalité, vit dans une sérénité superbe. Il s'adresse des discours devant sa glace, il devient Dieu. Pour mon malheur, je pleure encore de rage sur mes manuscrits, je me traite d'idiot vingt fois par matinée, je ne lance pas un livre sans le croire très inférieur à ses aînés. Il faudrait donc que je fusse habile, que toute ma campagne fût un travail pour me hausser à une situation. Voyons, de bonne foi, est-ce que les habiles se risquent dans les casse-cou de la franchise? Regardez ceux qui arrivent aux récompenses et aux honneurs, vous comprendrez que j'ai renoncé à tout. Je ne suis rien, pas même bachelier, et je ne suis de rien, pas même de la Société des Gens de lettres.

FIN DES ROMANCIERS CONTEMPORAINS

TABLE DES MATIÈRES

MES HAINES — CAUSERIES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

LE ROMAN EXPÉRIMENTAL

LES ROMANCIERS NATURALISTES

6827. — L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoit, 7. — Motteroz et Martinet, directeurs.

ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES

DE

ÉMILE ZOLA

LES ROUGON-MACQUART

La Fortune des Rougon. 1 vol.
La Curée. . . . . 1 vol.
Le Ventre de Paris . . . 2 vol.
La Conquête de Plassans. 1 vol.
La Faute de l'Abbé Mouret 1 vol.
S. E. Eugène Rougon. . 2 vol.
L'Assommoir . . . . 2 vol.
Une Page d'Amour. . . . 1 vol.
Nana . . . . 2 vol.
Pot-Bouille . . . . 2 vol.
Au Bonheur des Dames. 2 vol.
La Joie de vivre. . . . . 2 vol.
Germinal. . . . . 2 vol.
L'Œuvre . . . . 1 vol.
La Terre . . . . 2 vol.
Le Rêve . . . . 1 vol.
La Bête humaine. . . . . 1 vol.
L'Argent . . . . 1 vol.
La Débâcle. . . . . 2 vol.
Le Docteur Pascal. . . . 1 vol.

LES TROIS VILLES

Lourdes. . . . . 2 vol.
Rome . . . . 2 vol.
Paris . . . . 2 vol.

LES ÉVANGILES

Fécondité. . . . . 2 vol.
Travail. . . . . 2 vol.
Vérité. . . . . 2 vol.

ROMANS, CONTES ET NOUVELLES

Thérèse Raquin. — Le Capitaine Burle. . . . . 2 vol.
Les Mystères de Marseille. — Naïs Micoulin. 1 vol.
Madeleine Férat. — La Confession de Claude. — Le Vœu d'une morte. 1 vol.
Contes à Ninon . . . . 1 vol.

Théâtre. . . . . 1 vol.

Œuvres critiques . . . . 2 vol.

1696. — L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 7. — Paris.